GREGORIENNES · LES · MEGOGIES

Digitized by the Internet Archive
in 2020 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/lesmelodiesgrego00poth_0

GREGORIANNES COLLEGE

E·L'ALTRE·POI·DOLCEMENTE·E·DEVOTE
SEGUITÂR·LEI·PER·TUTTO·L'INNO·INTERO,
AVENDO·GLI·OCCHI·ALLE·SUPERNE·RUOTE.
[DANTE: PURGATORIO·VIII, 16–18]

SEINER

GELIEBTEN·GREGORIANIN:

›MARGUERITE‹

ZUM

HEILIGEN·WEIHNACHTSFESTE

1921

MELCHIOR

Les Mélodies Grégoriennes

d'après la tradition

par le Rév. Père Dom Joseph Pothier

Moine bénédictin de l'abbaye de Solesmes, de la Congrégation de France.

Tournay, Imprimerie liturgique de Saint Jean l'Evangéliste, DESCLÉE LEFEBVRE ET CIE.

En l'an de grâce M.DCCC.LXXX.—*Tous droits réservés.*

Je cherche partout ce que l'on pensait, ce que l'on faisait, ce que l'on aimait dans l'Eglise aux âges de foi.

Dom Guéranger.

Imprimi potest.
Tornaci, 10 Martii 1880.
G. Bouvry *Vic. Gen.*

BONUS SIS LIBELLO HUIC

PATER ALME DULCISQUE MAGISTER

BENEDICTE

CENTENARII TUI JUBILÆI GAUDIIS DICATO

QUOD BIS SEPTENIS ABHINC SÆCULIS

FELIX TE NURSIA GENUIT

ORDINI CŒNOBITARUM NORMAM VITÆ

MUNDO SALUTIS PRÆSIDIUM

UNDE MERITO EXHILARANTUR ANIMI

SOLEMNIA AGUNTUR SOLVUNTUR VOTA

AFFULGET UTIQUE SPES DE CŒLO

TE AUSPICE TE DOCTORE TE DUCE

ADHUC DIES VIDENDI BONOS

UT CHRISTI NIL AMORI NIL LAUDI PRÆPONATUR

PSALLENTIUM VOCI MENS CONCORDET

VOX MENTI

ET CHORIS PER ORBEM RESONANTIBUS

GREGORIANA MODULAMINA

TEMPORIBUS NOVIS ANTIQUA REFLORESCAT ÆTAS

Préface.

LA RESTAURATION liturgique dont le glorieux Pape Pie IX. signalait la portée dans les éloges solennels décernés par lui au nom de l'Eglise à Dom Guéranger, le vaillant promoteur d'un si heureux mouvement, devait produire en effet des résultats considérables et multiples. Ce retour inespéré à des traditions déjà plus de dix fois séculaires, eut entre autres conséquences, et celle-ci n'est pas la moins importante, d'engager ou au moins d'exciter davantage les esprits à étudier les institutions d'un passé avec lequel, dans le domaine des arts comme dans celui de la science, on avait plus ou moins rompu, au grand détriment du vrai progrès. Et de fait nous voyons, par une coïncidence providentielle, l'art chrétien, la littérature chrétienne, disons tout, la philosophie chrétienne, c'est-à-dire, la philosophie, la littérature et l'art traditionnels, de toutes parts mieux étudiés, mieux appréciés, cultivés avec un véritable amour et un succès chaque jour croissant.

Notre époque se reprend à étudier et à aimer le passé.

L'ART musical, qui touche de si près à la liturgie, a naturellement profité de cette sorte de renaissance, où, sans mépriser les conquêtes de l'âge moderne, on va demander aux âges antérieurs les secrets que l'on avait laissé perdre. Aussi, quand le chant grégorien est venu reprendre possession de nos Eglises de France, avec les textes augustes dont il est le complément naturel, s'est-on tout de suite préoccupé de l'avoir le meilleur possible, c'est-à-dire le plus conforme possible à la tradition, à saint Grégoire. Des études en ce sens se sont immédiatement faites de différents côtés; études consciencieuses, qui cependant ne pouvaient être complètes qu'avec le temps. Le principe sur lequel on devait s'appuyer avait été posé et formulé par Dom Guéranger lui-même; à savoir que " lorsque des manuscrits différents d'époque et de pays s'accordent sur une version, on peut affirmer qu'on a retrouvé la phrase grégorienne."

Restauration du chant grégorien.

Antiphonaires de S. Gall et de Montpellier.

Commission rémo-cambrésienne.

Les études sur le chant grégorien se trouvèrent de bonne heure puissamment aidées par la reproduction en fac simile *de l'Antiphonaire de S. Gall, et par la découverte de l'Antiphonaire de Montpellier, mise à profit pour l'édition du Graduel Rémo-Cambrésien. Nous signalons ici ces deux publications tant pour leur importance particulière, qu'à cause des félicitations dont l'une et l'autre furent l'objet de la part du Souverain Pontife. Le bref de Pie IX. aux éditeurs des livres de Reims et Cambrai était surtout un encouragement précieux, et nous oserons dire spécialement mérité; car par ces livres, aussitôt acceptés dans un grand nombre de Diocèses, l'œuvre d'une restauration sérieuse du chant de saint Grégoire recevait une première application pratique, encore incomplète, sans doute, mais marquant déjà un immense progrès. Le défaut, ou si l'on veut, l'imperfection de cette édition, qui donnait cependant la note musicale de saint Grégoire avec une fidélité à peu près irréprochable, c'est que tout en apprenant aux chantres à varier le mouvement de la mélodie et à sortir des habitudes de lourd martellement qui avaient dénaturé et comme écrasé la phrase musicale, elle n'offre elle-même qu'une suite irrégulière de notes longues ou brèves, d'où ne se dégage trop souvent qu'un rhythme incomplet et saccadé. Il eut fallu, en reproduisant les notes du manuscrit de Montpellier, reproduire aussi la manière dont elles y sont groupées.*

Théorie véritable de l'exécution du plain-chant.

Toutefois l'impulsion était donnée et le mouvement excité alors assez d'intérêt, pour qu'en 1860, au congrès musical de Paris, la question du plain-chant soit posée, et se trouve résolue, en ce qui touche les principes d'exécution, dans le sens du mémoire présenté sur ce sujet capital par M. le Chanoine Gontier du Mans. Ami de Dom Guéranger, M. Gontier avait remarqué comment l'illustre Abbé avait su donner dans son monastère aux Mélodies grégoriennes un accent, un rhythme que personne ne semblait soupçonner. Il y avait là comme une révélation. En réfléchissant d'un autre côté sur l'allure

naturelle et chantante que certaines mélodies demeurées populaires, comme le Credo, *le* Gloria *etc. avaient toujours conservée "comme des débris sauvés du naufrage des vrais principes," le judicieux auteur du mémoire en question s'était demandé si cette routine n'était pas en réalité un reste précieux du passé, un écho, sans doute affaibli, mais véritable de la tradition grégorienne. Ressaisissant là le fil rompu et s'aidant des anciens auteurs comme Hucbald, Gui d'Arezzo, Jean de Muris, il avait mis au jour une Méthode que Dom Guéranger déclara "la seule théorie véritable de l'exécution du chant grégorien." (Voir l'approbation imprimée en tête de la* Méthode raisonnée de plain-chant, *page* VIII.)

Au milieu de ces discussions, pendant que non-seulement en France, mais en Belgique, en Suisse et en Allemagne, l'esprit d'investigation se portait, non sans succès, à retrouver les sources du chant de S. Grégoire, Dom Guéranger songeait à une réimpression devenue indispensable pour ses monastères, du Graduel et de l'Antiphonaire monastiques, dont les exemplaires sont maintenant très-rares, et incomplets. Le docte Abbé ne pensait pas que l'on pût réimprimer sans une révision sérieuse et sans des études préalables, les livres qu'avaient légués les dix-septième et dix-huitième siècles; c'est pourquoi il confia à deux de ses religieux le soin d'entreprendre auparavant les recherches nécessaires. Ces recherches faites sur les manuscrits les plus anciens et contrôlés sur de plus modernes, en appliquant le principe que nous disions plus haut avoir été posé par Dom Guéranger, aboutirent à cette conclusion : c'est que tous les morceaux du Répertoire grégorien ont été conservés intégralement, très-souvent note pour note, et groupe par groupe, dans les manuscrits antérieurs au seizième siècle, et qu'ils se retrouvent même jusque dans des imprimés comme étaient les livres en usage, par exemple, à Lyon, au Mans et ailleurs, avant la révolution liturgique des deux derniers siècles. Cette

Circonstances qui ont amené le présent travail.

confirmation d'un fait déjà constaté par plusieurs, et mis particulièrement en lumière par M. l'abbé Bonhomme, dans ses "Principes d'une véritable restauration du Chant grégorien," *ne laissait aucun doute sur le parti à prendre : faire revivre la tradition grégorienne tant pour la note que pour l'exécution. Pour cela il fallait aussi conserver l'écriture également traditionnelle; celle-ci par la netteté avec laquelle sont groupés les sons permet de phraser le chant, et de lui donner cette allure facile et naturelle, si propre à l'expression à la fois douce et animée d'une louange et d'une prière qui, comme la louange divine et la prière liturgique, doivent sortir sans apprêt et comme spontanément de l'abondance du cœur. Un mémoire avait été rédigé en ce sens et présenté par les humbles fils et disciples de Dom Guéranger à leur vénéré père et maître, qui l'approuva entièrement, ainsi que le résultat noté des recherches entreprises par ses ordres et sous sa direction. Comme essai pratique, avant l'impression du Graduel et de l'Antiphonaire, quelques chants pour les Processions furent lithographiés et mis immédiatement en usage. Les pages qui vont suivre et que nous offrons avec simplicité et confiance aux amis de la sainte liturgie et du chant sacré, reproduisent le mémoire approuvé par Dom Guéranger avec les corrections et additions que lui-même en grande partie avait indiquées.*

Conditions d'une restauration complète du chant grégorien.

Nous espérons les voir également accueillies avec intérêt et bienveillance par les musiciens profanes eux-mêmes, par ceux surtout qui estiment que la musique moderne a besoin d'être régénérée, retrempée aux sources vives des inspirations anciennes, et que la musique du passé mieux connue et enrichie des ressources légitimement acquises que le présent peut lui offrir, doit être saluée comme la vraie musique de l'avenir.

Intérêt que doit inspirer le vrai plain-chant à tous les musiciens.

Pour ce qui est de la musique religieuse, disions-nous plus haut, le mouvement de régénération est

heureusement commencé. Un souffle de bon augure s'est emparé des esprits et les pousse à remonter aux sources les plus anciennes, qui sont aussi les plus pures. L'impulsion nouvelle donnée aux fortes études par le savant et sage Pontife qui tient actuellement d'une main si ferme le gouvernail de l'Eglise, aura pour résultat de réveiller davantage encore chez tous le goût pour les choses anciennes et traditionnelles : elle devra par conséquent profiter à la cause du chant grégorien lui-même, du chant grégorien tel qu'il est, c'est-à-dire tel que la science nous le montre, tel que les monuments de la tradition nous le donnent.

Abbaye de Solesmes, en la fête de saint Odon,
18 Novembre 1879.

Table des Matières.

PRÉFACE . . . . . .

Chapitres :

I. *Excellence et caractère du chant liturgique.* 1
II. *Importance et conditions d'une bonne exécution du chant grégorien* 14
III. *De l'écriture musicale chez les anciens.—Notation alphabétique.* 20
IV. *Notation neumatique ou usuelle* 31
V. *Phases diverses de l'écriture neumatique* 47
VI. *Les neumes par rapport à la durée ou à la force des sons.—Lettres significatives.—Signes romaniens* . . 69
VII. *Raison des diverses figures de notes.—Règle d'exécution commune à toutes les formules* 83
VIII. *De la prononciation latine* 97
IX. *De la manière d'unir en chantant les syllabes d'un même mot.* 121
X. *Des divisions dans la lecture et dans le chant* 136
XI. *Des traits mélodiques ou séries de formules sur une même syllabe* 155
XII. *Observations pratiques sur la valeur diverse des notes ou des formules* 163
XIII. *Du rhythme propre au chant grégorien* 178
XIV. *Du rhythme mesuré* 192
XV. *Les récitatifs liturgiques* 213
XVI. *Des Psaumes, des Antiennes et des Répons.* 239

Les mélodies grégoriennes

Chapitre I. — EXCELLENCE ET CARACTÈRE DU CHANT LITURGIQUE.

L'EGLISE s'est toujours montrée la protectrice et la vraie nourricière des arts. Elle les appelle tous à elle et leur donne un rendez-vous commun dans sa liturgie; là elle leur ouvre le champ le plus vaste qui leur soit permis de parcourir, et les élève à des hauteurs qu'ailleurs ils ne sauraient atteindre. Grâce à la glorieuse mission qui leur est dévolue de venir rehausser, chacun dans la sphère qui lui est propre, la splendeur du culte divin, ils se trouvent directement placés sous le souffle de l'esprit religieux et peuvent ainsi s'élever à l'idéal véritable, qui pour tout art doit consister à refléter sous une forme sensible et créée la beauté invisible et incréée. Plus l'art en effet se rapporte à l'objet divin, plus par là même il s'élève et s'ennoblit, et devient véritablement art, la véritable expression du beau.

Tous les arts sont invités par la sainte Eglise à glorifier Dieu.

L'ART musical est entre tous un art éminemment religieux, éminemment liturgique. La musique tient du langage; ou, pour mieux dire, n'est autre chose qu'un langage servant à exprimer au dehors par le moyen des sons, la pensée et le sentiment qui se remuent au dedans de l'âme; la musique est une parole, mais une parole plus puissante et plus accentuée que la parole ordinaire, parce que la pensée elle-même est plus élevée, le sentiment plus vif et plus ardent. Quelle pensée et quel sentiment plus que la pensée et le sentiment religieux demandent ce surcroit de puissance dans l'expression, cette variété de cadences et de modulations qui caractérisent le langage musical? Ne soyons donc nullement surpris de voir chez tous les peuples et à tous les âges le chant se substituer à la simple parole ou du moins lui prêter son concours pour louer dignement la divinité.

L'art musical a dans la liturgie une place de choix.

Importance du chant sous la loi nouvelle.

Sous l'ancienne loi le chant faisait partie intégrante du culte divin : sous la loi nouvelle, loin d'être banni de la liturgie chrétienne, c'est là surtout qu'il s'épanouit et donne des mélodies plus touchantes et plus suaves. La musique acquiert une importance d'autant plus grande que la liturgie a de plus grands mystères à célébrer. La synagogue n'avait que des figures, l'Eglise possède les réalités. A l'Eglise ont été confiés les secrets divins; elle est devenue la dépositaire des trésors de grâce et de sanctification répandus sur le monde, elle a reçu de son Epoux les promesses de la vie présente et celles de l'éternité. En face de tels mystères et de tels bienfaits, quels sentiments n'éprouve-t-elle pas de reconnaissance et de foi, d'adoration et d'amour, de joie et d'admiration, de triomphe et d'espérance! Ces sentiments, l'épouse de Jésus-Christ pourra-t-elle les contenir au-dedans d'elle-même, et pour les exprimer se contentera-t-elle de la simple parole ? Non, ils feront explosion et c'est en accents mélodieux qu'ils s'échapperont de ses lèvres!

Il y a donc dans l'Eglise, dans la liturgie catholique une musique, qui, comme nous venons de le dire, est à la fois une parole et un chant, une musique riche et puissante quoique simple et naturelle, une musique qui ne se recherche pas elle-même, qui ne s'écoute pas, mais qui sort comme le cri spontané de la pensée et du sentiment religieux, une musique enfin qui est le langage de l'âme touchée de Dieu et qui venant du fond du cœur va aussi droit au cœur, s'en empare et l'élève doucement vers le ciel.

Le rôle et la mission du chant dans la liturgie.

Ce serait amoindrir l'importance de la musique sacrée que de la considérer simplement comme un bel accessoire destiné à relever, de concert avec la pompe extérieure des cérémonies, la splendeur et la dignité du culte divin : elle a cet effet sans doute, mais son rôle principal, ne l'oublions pas, rôle qui la fait pénétrer dans l'intime même de la liturgie, est de s'unir aux paroles saintes pour en compléter l'expression.

Son utilité au point de vue de la vraie piété.

Gardons-nous encore de croire que le temps mis à chanter au chœur serait mieux employé à réciter nos prières à voix basse, ou à méditer. Sans doute lorsque les prières sont simplement récitées, la série en est plus longue dans un même espace

de temps, mais est-il bien sûr que le profit en soit plus grand? La valeur de la prière est-elle aux yeux du Seigneur proportionnée au nombre des pensées qui passent dans l'esprit, ou des mots que les lèvres articulent? Non, mais bien à la grandeur et à la pureté des sentiments de foi, de gratitude, de contrition ou d'amour qui émeuvent l'âme et qui dictent les paroles de la bouche. Ce n'est pas où il y a des paroles plus abondantes, mais où le sentiment est plus pur et plus ardent, qu'il y a aussi une expiation des fautes plus entière, une action de grâces plus complète, une louange, une adoration plus pleine, une supplication que le Seigneur exauce.

La vraie dévotion produit comme d'elle-même le chant : le chant à son tour excite la dévotion; et cette action réciproque accroît la valeur de l'un et de l'autre, comme deux miroirs en face l'un de l'autre qui multiplient la même image jusqu'à des profondeurs pour ainsi dire infinies.

Son union avec le texte liturgique.

Ainsi donc dans la liturgie, la parole et le chant découlent d'une même source, se produisent sous l'empire d'une même pensée et d'un même sentiment, répondent au même besoin, tendent au même but, et par conséquent doivent se fondre en un seul tout, constituer une expression plus forte mais unique. Les textes ont été choisis et disposés pour être chantés, et les chants à leur tour sont faits pour les paroles. Et nous voyons en effet dans l'histoire, les textes et les mélodies du chant liturgique sortir d'une même inspiration, et traverser de longs siècles unis dans une commune destinée.

Ces textes sont formés, pour une partie notable, de ceux dont l'Eglise a hérité de l'ancienne loi, et principalement du prophète royal; d'autres sont empruntés par elle aux écrivains inspirés de la loi nouvelle, ou encore à la tradition apostolique; d'autres enfin sont ceux que l'Eglise elle-même dans le cours des âges a produit sous le souffle de l'Esprit qui lui a été promis pour enseigner toute vérité; ces textes dont la plupart se montrent à nous avec la majesté d'une tradition tant de fois séculaire, nous les avons encore dans le Bréviaire, le Missel et les autres livres de la sainte liturgie.

Pour accompagner des textes si vénérables et si sacrés, l'Eglise a aussi reçu de l'antiquité, ou produit elle-même par le

génie de ses Pontifes et plus particulièrement de S. Grégoire le Grand, des mélodies incomparables que les anciens ne craignent pas de dire inspirées de Dieu; mélodies assurément mieux appropriées aux textes et plus intimement unies aux rites sacrés, que les compositions les plus vantées de l'art moderne, plus aptes surtout à exprimer la pensée et le sentiment religieux, plus intelligibles en même temps à la masse du peuple et plus puissantes à émouvoir les âmes, plus graves enfin et plus saintes, précisément à cause de ces formes hiératiques qui peuvent paraître étranges au premier abord, mais qui sont pour les initiés une source de beauté d'un ordre supérieur.

Le chant grégorien doit être préféré à toute autre musique.

Cependant après les progrès que ces derniers siècles ont apportés à l'art musical, maintenant que la musique a trouvé les ressources si puissantes de l'harmonie, qu'elle possède des secrets et des moyens variés que nos pères n'ont pas connus, peut-on dire encore que la musique religieuse par excellence soit à notre époque comme autrefois le chant auquel S. Grégoire a donné son nom? Oui, nous l'affirmons hardiment. Nous ne nions certes pas que l'art musical n'ait depuis S. Grégoire fait certains progrès, et nous ne croyons pas qu'en continuant de préconiser le chant grégorien, l'Eglise veuille arrêter l'essor du génie musical. Dans les circonstances plus solennelles, si le maître de chapelle est capable, et qu'il dispose d'un assez grand nombre de voix suffisamment exercées, il peut lui être permis de faire entendre, par exemple, cette musique large et puissante de l'école de Palestrina, ou quelqu'autre à son défaut, pourvu qu'elle soit religieuse. Mais c'est là comme un festin d'apparat qui ajoute, si l'on veut, à la solennité extérieure, mais n'empêche pas que l'aliment substantiel de la prière, le vrai pain de la piété ne soit toujours le chant grégorien. Ceux-là nous comprendront qui ont la mission si douce de chanter chaque jour au chœur la louange divine, qui nourrissent leur âme de la sainte liturgie; et c'est pour eux surtout que nous écrivons ces lignes, c'est à leur intention et pour leur profit que nous voulons étudier à leurs sources et dans la tradition les antiques mélodies de l'Eglise. A ce point de vue, au point de vue de la liturgie, de la piété *liturgique*, rien ne peut remplacer, croyons-nous, le chant grégorien, et son caractère de simplicité, loin d'être une

infériorité par rapport à une musique plus compliquée est, au contraire, son meilleur titre de recommandation.

Le chant grégorien est simple et naturel.

Quoi de plus beau en effet que de louer ainsi le Seigneur dans la simplicité de son âme, sans prétention artistique, bien qu'avec art et avec goût, dans le pieux abandon d'une douce et humble prière, d'une foi ferme et d'un amour reconnaissant? Et le meilleur chant pour servir ainsi d'expression comme spontanée à la pensée et au sentiment religieux, n'est-ce pas et ne sera-ce pas toujours le chant simple et naturel, celui qui, conforme aux règles de l'art, n'a rien cependant d'artificiel, et qui produit son effet sans le rechercher ? Et n'est-ce pas là précisément le caractère des paroles mêmes que la sainte Eglise met sur nos lèvres et dont nous devons nous servir en son nom pour louer le Seigneur? Dans les textes de la sainte liturgie, soit qu'ils se trouvent empruntés à l'Ecriture, soit qu'ils appartiennent à l'Eglise elle-même, nous remarquons, au seul point de vue de la forme et du style, une beauté de premier ordre, mais nous ne voyons pas que l'on ait songé aux effets artistement préparés de la poésie et de l'éloquence purement littéraires. La parole ici a l'art de dire simplement ce que l'âme pense, d'exprimer spontanément ce que le cœur ressent : et c'est là le grand art. La vraie grandeur en effet n'est-elle pas dans la simplicité? l'art véritable dans le naturel? la force réelle dans la douceur?

Mais pour que le chant dans nos églises puisse conserver, et au besoin reconquérir, sur toute autre musique cette prépondérance qui lui appartient, il est nécessaire qu'il soit ou redevienne tel que S. Grégoire au septième siècle, après l'avoir recueilli de l'antiquité, l'a réglé et complété, puis transmis à la tradition qui l'a conservé intact, pendant de longs siècles, avec une fidélité vraiment merveilleuse.

Importance de la tradition.

Tout art a ses traditions et c'est au soin que l'on met à les maintenir qu'est attaché le progrès véritable, tandis que l'oubli et à plus forte raison le mépris du passé sont l'avant-coureur certain d'une prompte décadence. Au simple point de vue de l'art, il importe donc de conserver au chant grégorien ses formes traditionnelles; car avec la manière d'être qui lui est propre, il perdrait aussi toute raison d'être. Un art, en effet, qui, comme l'art grégorien, a son caractère spécial, et son genre de

beauté, une fois qu'il s'en trouve dépouillé, n'a bientôt plus ni caractère ni beauté d'aucune sorte; et cessant d'être ce qu'il est, bientôt il cesse d'être quelque chose. Vouloir modifier le chant grégorien, c'est donc attenter à son existence même.

Il est reconnu que ce chant, par ses origines comme par son caractère, appartient à l'art antique, et partant qu'il est le fruit d'une civilisation parfaite en elle-même, quoique différente de la nôtre. Nous goûtons les produits littéraires de cette civilisation, tels qu'elle nous les donne, pourquoi n'en goûterions-nous pas également la musique, telle qu'elle l'a créée? Nous répétons, sans y rien changer, les textes que les anciens nous ont transmis, pourquoi ne redirions-nous pas, avec la même fidélité, les mélodies dont ils les ont accompagnés? Ces mélodies sont œuvres de maître : on ne touche pas impunément à ce qui a reçu l'empreinte du génie. Et de fait, pour n'avoir pas su respecter de nos temps cette musique autrefois cultivée avec tant d'amour et conservée avec tant de soin, en quel état ne l'a-t-on pas réduite? N'est-il pas temps, si nous voulons redonner au plain-chant vie et vigueur, de le retremper à ses sources par le retour aux anciennes traditions?

La tradition doit être la base de toute réforme liturgique.

La tradition, du reste, est ce que l'Eglise dans la liturgie comme dans toutes ses institutions, aime et recherche de préférence. Ecoutons, pour la liturgie, ce que disent les Souverains Pontifes, et plus particulièrement S. Pie V. promulguant le Bréviaire et le Missel romains révisés par ses ordres. Pourquoi cette révision? et quel en est le but? C'est, dit la Bulle, que l'office divin avait eu à souffrir de l'injure des temps et qu'un retour à l'antiquité et à la tradition était devenu nécessaire. *Divini officii cum diuturnitate temporis ab antiqua institutione deflexisset, necessaria visa res est quæ ad pristinam orandi regulam conformata revocaretur.* (Bull. *Quod a nobis.*) Et parce que le bréviaire du Cardinal Quignonez s'écartait de la tradition, le Pontife, sans avoir égard à l'approbation dont plusieurs de ses prédécesseurs avaient pu le munir, l'abolit entièrement. Tel est le respect dû à la tradition que S. Pie V. oubliera en sa faveur les avantages de l'unité et qu'il maintiendra dans la possession d'un bréviaire particulier les Eglises qui pourront alléguer en faveur de ce bréviaire divergent une

tradition de deux siècles. Les mêmes principes président à la réforme du Missel, qui lui aussi est ramené à la règle traditionnelle, *ad pristinam SS. Patrum normam ac ritum.* (Bull. *Quo primum tempore.*) Déjà S. Grégoire en ce qui touche le plain-chant avait suivi la même voie : ce grand Pontife, comme nous l'indiquions plus haut, n'innova rien en donnant son Antiphonaire; il ne fit que réunir en un seul corps les mélodies déjà en usage, en comblant au besoin les lacunes : *monumenta Patrum renovavit et auxit.* Le chant sans doute est loin d'avoir l'importance du texte, et si pour celui-ci la chaîne de la tradition a pu paraître un instant brisée, à plus forte raison pourrait-il en advenir de même du chant; mais n'y a-t-il pas aussi lieu de croire que toute entreprise contraire à la tradition musicale grégorienne devra éprouver infailliblement tôt ou tard le sort dont celle du Cardinal Quignonez, malgré de solennelles approbations, et l'attrait d'un bréviaire plus court, n'a pas été garantie?

La fidélité à la tradition s'accorde avec le progrès.

La tradition dans l'Eglise n'est pas cependant l'immobilité, et ne peut être assimilée à la routine inintelligente et inerte. Chaque siècle en demeurant fidèle à ses devanciers apporte au dépôt reçu sa part de perfectionnements et il lègue aux âges futurs un héritage qui va de la sorte s'arrondissant toujours. C'est ainsi qu'est la vraie tradition, la tradition vivante, la tradition telle qu'elle se voit dans l'Eglise, pour les sciences sacrées comme pour les arts, que dis-je? pour le Symbole lui-même, la chose stable, et immuable par excellence; car le Symbole reçoit, lui aussi, des perfectionnements et des additions. Tout se tient dans l'Eglise, tout obéit à une même loi, à une loi qui est à la fois conservatrice, et toujours progressive, mais qui n'est telle que parce qu'elle est tradition. Cette loi d'unité vivante et traditionnelle, est tellement loi que nous aurons à la faire remarquer jusque dans ce qui pourra paraître assez accidentel, nous voulons dire, jusque dans l'écriture même du chant liturgique.

Sans fidélité à la tradition, il n'y a pas de véritable unité.

Ne l'oublions pas cependant, l'unité véritable n'est pas celle qui serait restreinte aux usages d'une seule époque : celle-là, quand même on l'obtiendrait, n'est pas cette grande et vaste unité qui caractérise les institutions de l'Eglise : non-seulement il faut, pour l'unité que tous les lieux soient reliés entre eux mais aussi tous les temps. Par elle, chaque âge est mis en communion avec

les âges antérieurs. C'est ainsi, pour ce qui est du chant, que pendant de longs siècles, les mélodies de S. Grégoire conservées intactes ont subsisté les mêmes partout, avec quelques variantes sans doute, mais variantes légères qui n'empêchent pas que partout et à toutes les époques nous les retrouvions toujours faciles à reconnaître et toujours semblables à elles-mêmes.

Oubli des vraies traditions grégoriennes.

Il faut toutefois l'avouer : à notre époque, depuis le seizième siècle surtout, les mélodies liturgiques ne sont plus ce qu'elles étaient autrefois; elles ne sont plus ni comprises ni goûtées comme les comprenaient et les goûtaient nos pères, et surtout elles ne sont plus interprétées dans la pratique comme nos pères les interprétaient. On en est arrivé, sous ce dernier rapport, à une exécution lourde et monotone, qui enlève au plain-chant tout rhythme et toute couleur, qui anéantit le charme, que dis-je? l'essence même de la mélodie; car des sons qui se suivent uniformément, comme les syllabes chez un enfant qui épelle sa leçon, ne sont pas plus un chant que la leçon de l'enfant n'est une lecture; et ce qu'il y a de plus surprenant, c'est que cette manière d'épeler, au lieu de chanter, est non-seulement acceptée sans répulsion, mais prônée encore par plusieurs comme la vraie forme du plain-chant; et cela sous prétexte de gravité, de dignité, de respect religieux; quand encore ce n'est pas en vertu de je ne sais quel principe de spiritualité assez peu orthodoxe, en vertu duquel, pour ne pas flatter la nature, il faut tout lui enlever, même ce sur quoi elle a les droits les plus incontestables. Et ne voyons-nous pas en effet certaines gens, dans la crainte de donner prise à la sensualité, exiger que le plain-chant soit dépourvu de tout agrément, qu'il ne soit pas, comme ils disent, "de la musique?"

Les meilleurs esprits se sont parfois laissé surprendre par ces étranges théories. Qu'on lise pour s'en convaincre ce qu'écrivait, il y a peu d'années, un musicologue distingué, et que l'on comprenne ce qu'il en adviendrait si de tels principes, subversifs à la fois de l'art et de la véritable piété, pouvaient prévaloir.

"Les archéologues et les artistes, auxquels nous devons la "description et la représentation des peintures et des sculptures "qui décorent ces hypogées (les Catacombes de Rome), dit

" M. Fétis, ont tous reconnu que les idées chrétiennes y revê-
" tent les formes de l'art païen, et qu'il y a souvent communauté
" entre ces idées et celles du paganisme, en ce qui concerne les
" symboles. Il en fut ainsi jusqu'à ce que, triomphant après la
" conversion de l'empereur Constantin, le christianisme occiden-
" tal réagit contre cet art jusqu'au onzième siècle, où commença
" un art chrétien qui a son caractère de beauté et qui se perfec-
" tionne par degrés. Nous verrons dans la suite de ce livre, les
" mêmes causes produire des effets analogues dans le chant des
" Eglises d'Occident, qui, d'abord inspiré par le goût oriental,
" et surchargé d'ornements, opèrera une réaction contre ces
" mêmes formes, jusqu'à ne plus admettre les différences des
" longues et des brèves dans la langue liturgique et n'avoir plus
" qu'une espèce de durée pour tous les sons. Il est manifeste que
" pour tous les arts, ce fut le même esprit, la même ardeur mys-
" tique qui, s'emparant alors des Eglises de l'Occident, alla cher-
" cher des ressources contre les séductions humaines dans le
" sentiment du laid *(sic)* : la seule différence quant au chant, c'est
" que la réaction se fit plus tard." (Histoire générale de la musique. t. 4. p. 127.)

Altération du plain-chant dans les livres modernes.

L'ANCIENNE manière d'exécuter les mélodies grégoriennes n'a disparu, ni aussi promptement que veut le dire l'illustre auteur dont on vient de lire les paroles, ni pour les raisons mystiques qu'il croit pouvoir alléguer. Une fois cependant qu'elle s'est trouvée, de fait, abandonnée, nos livres de chœur s'en sont vite ressentis : les mélodies grégoriennes, conservées intactes pendant tant de siècles, ont commencé à subir toutes sortes d'altérations et de mutilations, surtout dans les Graduels et les Versets alleluiatiques où les riches vocalises dont se délectaient nos pères, devenues pour nous inintelligibles avec notre mode d'exécution, devaient disparaître, et ont en effet disparu. Si dans nos livres modernes les notes sont encore, pour les Antiennes par exemple, demeurées à peu près intactes et à leur place, nous ne les voyons plus distribuées comme autrefois en groupes divers, qui avaient nom *podatus*, *clivis*, *torculus*, etc. et qui, nous le montrerons, avaient une importance capitale dans l'interprétation pratique du chant. Et cependant c'est un fait que nous aurons l'occasion de constater dans toute cette étude, il existait une

tradition qui conservait non-seulement la modulation, non-seulement le rhythme du chant grégorien, mais les formes elles-mêmes de la notation propre à ce chant.

Palestrina essaie une révision du Graduel.

Certains auteurs ont parlé d'une révision du Graduel et de l'Antiphonaire commencée et poussée assez loin par Palestrina sous Grégoire XIII., mais interrompue par la mort du grand musicien. Ils nous racontent [1] qu'Igino fils de Palestrina voulant bénéficier de la réputation de son père eut soin de recueillir les lambeaux de l'ouvrage, les fit ajuster et compléter par un compositeur de musique, vendit le tout à un libraire comme l'œuvre paternelle, et en tira la somme assez ronde de deux mille cent cinq écus. Le libraire ne tarda pas à découvrir la fraude, et obtint du tribunal de la Rote la résiliation du contrat. Le manuscrit, dont les juges reconnurent les interpolations et qu'ils déclarent rempli d'erreurs et impropre au service divin, fut rendu à Igino qui rendit l'argent, et personne depuis ne parla du manuscrit qui sans doute fut détruit. A Palestrina revient l'honneur d'avoir retiré la musique figurée de l'abîme où les excès du déchant l'avaient fait tomber, et de l'avoir élevée à un degré de splendeur jusqu'alors inconnu. C'est là une belle part donnée à ce grand génie; mais sans vouloir rien lui enlever de sa gloire, qu'il nous soit permis de constater que ses tentatives à l'égard du chant grégorien sont demeurées infructueuses. Ici, du reste, pourquoi ne le dirions-nous pas? le génie ne pouvait suffire. Dans une question qui tient à un art traditionnel, comme est l'art musical grégorien, l'étude des monuments devient indispensable; il faut remonter aux sources, suivre le courant de la tradition, constater ce qui dans le cours des âges est venu enrichir le dépôt primitif, discerner les accroissements légitimes des superfétations malheureuses; travail long et minutieux, qui déjà aurait été nécessaire du temps de Palestrina pour rendre au chant grégorien, comme à la musique, ce que ce chant lui aussi avait perdu. Mais pareil travail est l'œuvre de l'archéologie, et à cette époque on connaissait peu la manière de cultiver cette science : une restauration complète du chant grégorien n'était pas alors possible.

[1] *Baini.* Memorie storico-critiche della vita et delle opere di Giovanni Pierluigi di Palestrina. (in-4. Roma. 1828.)

Aussi voyons-nous le mal s'aggraver, et les éditions de plain-chant qui se publient, soit à Rome, soit dans le reste de l'Italie, soit partout ailleurs, apporter sans cesse de nouvelles divergences, et finir bientôt par ne plus s'accorder ni entre elles ni avec les manuscrits, ni chacune avec elle-même.

Incorrections des derniers manuscrits.

Nous ne devons pas trop nous en étonner, ni nous montrer trop sévères à l'égard des premiers imprimeurs. Ceux-ci ont dû se servir pour les Graduels et Antiphonaires confiés à leur art, des derniers manuscrits. Or les manuscrits de la fin du quinzième siècle, comme déjà même ceux du quatorzième, œuvres de calligraphes parfois très-habiles, et de miniaturistes consommés, laissaient ordinairement beaucoup à désirer au point de vue de l'intégrité du chant et surtout de la reproduction exacte des groupes de notes. La négligence des copistes sous ce rapport était, avouons-le, singulièrement encouragée par celle des chantres eux-mêmes. De là une confusion dont il n'était plus possible de sortir qu'en remontant aux sources, et en révisant le chant sur les anciens manuscrits; mais comme nous le disions tout-à-l'heure, ce travail archéologique, que notre époque a pu entreprendre avec succès, ne pouvait même entrer dans la pensée de personne aux seizième et dix-septième siècles. C'est pourquoi sans vouloir incriminer aucune église, nous sommes obligés de reconnaître que partout à cette époque, on avait plus ou moins oublié les traditions grégoriennes.

Libertés que se donnent les chantres.

Nous pourrions, si le fait n'était déjà trop évident, le prouver par de nombreux exemples, et constater presque partout de graves altérations, parfois même le plus grand arbitraire : le fil de la tradition est rompu, et dans l'impossibilité de le renouer on laisse trop facilement les éditeurs travailler chacun à sa guise et refaire le chant à la mode de chaque lieu. La musique figurée a tellement tout absorbé, et les belles mélodies grégoriennes, de plus en plus travesties, sont tombées dans un tel discrédit, que les chantres, jusque dans les basiliques de Rome, lorsqu'ils ont une antienne ou un répons à chanter soit sur les manuscrits, soit sur les livres de Venise ou d'Anvers ouverts devant eux, prennent dès lors l'habitude d'exécuter une ritournelle de convention qui n'a plus aucun rapport avec la note qu'ils ont sous les yeux; les éditeurs, de leur côté, n'ont plus toujours

le souci de donner dans les livres liturgiques une notation au moins lisible. Si les lignes rouges de la portée musicale sont encore demeurées en usage, parsemées ça et là de points noirs, carrés ou losanges, c'est comme par la main du hasard, et seulement pour rendre un dernier hommage à une tradition perdue.

Les éditions ne sont pas toutes également fautives.

Nous ne disons pas que l'abandon des traditions grégoriennes ait été partout aussi absolu; nous devons au contraire remarquer que si les remaniements des chants du Graduel sont, dans plusieurs éditions, assez considérables, dans quelques-unes entièrement fantaisistes, souvent aussi ce ne sont que de simples réductions dans les traits mélodiques, réductions que l'on ne saurait trop regretter, sans doute, mais qui ne tirent pas à conséquence pour le reste. L'Antiphonaire, tout en offrant peut-être un plus grand nombre de variantes de détail, a été généralement mieux respecté : et ces variantes, du reste, remontent pour la plupart à une époque antérieure à l'imprimerie, et tiennent à des causes que nous aurons l'occasion d'expliquer.

But de cet ouvrage.

Ce n'est pas que nous nous proposions de donner ici une étude comparative et critique des diverses éditions de plain-chant; ce serait vouloir renouveler des polémiques intempestives; notre unique but en ce moment est de faire connaître le chant grégorien tel que nos Pères l'ont pendant de longs siècles compris, recommandé, aimé, conservé et pratiqué.

Si dans les principes et les faits que nous aurons à exposer, certaines explications paraissent trop simples ou trop minutieuses, on voudra bien songer que dans un art qui, comme la musique grégorienne, emprunte ses meilleurs effets et ses principales règles à la science du langage, les moindres nuances peuvent avoir une grande importance. Loin d'en trop dire, nous serons forcément incomplet; car si rien n'est délicat comme les phénomènes de la parole, rien aussi n'est souvent plus difficile à définir. On ne peut du reste apprendre une langue avec l'unique secours d'une grammaire, ni non plus la musique, la musique grégorienne moins encore que toute autre, au moyen de simples préceptes, si soigneusement formulés qu'on les suppose.

Pour chaque point de la question, nous exposerons simplement les données de la tradition, nous efforçant de les éclairer les unes par les autres, de distinguer la règle de l'exception, et de ne point mêler les anomalies aux faits sérieux et constants. Nous nous aiderons pour les comprendre de l'enseignement des théoriciens, mais avec précaution, sachant combien il est facile de fausser ou du moins d'exagérer la portée d'un mot dit en passant par un auteur, et sachant aussi comment les auteurs eux-mêmes, sous l'influence des idées courantes, au milieu desquelles ils ont vécu, et des engouements dont chaque époque est plus ou moins victime, sont exposés trop souvent à dévier momentanément sur certains points de la ligne traditionnelle.

Précautions utiles.

Nous aurons donc d'abord et avant tout à constater les faits fournis par les nombreux monuments qui contiennent noté le chant grégorien, puis à recueillir les témoignages et les assertions des didacticiens, enfin à contrôler les uns par les autres ces divers éléments pour en faire jaillir, nous le désirons du moins, la lumière de la vérité.

Chapitre II. — IMPORTANCE ET CONDITIONS D'UNE BONNE EXÉCUTION DU CHANT GRÉGORIEN.

AVANT tout, ce que nous devons demander à la tradition, en étudiant les monuments qu'elle nous a laissés, c'est une leçon correcte et fidèle de nos antiques mélodies, évidemment altérées dans les livres modernes; il nous faut aussi, avec les notes vraiment grégoriennes, la vraie manière, depuis trop longtemps oubliée, de les interpréter dans la pratique. Ce double programme, si vaste qu'il paraisse, n'est pas impossible à réaliser. D'une part, la fidélité avec laquelle les mêmes modulations se reproduisent, sans variantes notables, dans tous les manuscrits prouve que ces modulations remontent à une même source, et permet de les reconstituer dans leur intégrité primitive avec la certitude la plus entière; d'autre part, la manière, également partout identique, sinon pour la forme extérieure, du moins pour la signification, dont ces modulations sont notées, montre qu'il existe un mode d'exécution traditionnel, et nous aide à le retrouver sans trop de peine ni de doute. Certaines questions, malgré cela, pourront encore rester matière à controverse, mais il suffit que tous les points vraiment importants demeurent à l'abri de toute contestation sérieuse.

Nous pouvons posséder le vrai chant grégorien.

DE ce programme, la seconde partie seule doit ici nous occuper directement : pour la première, il suffira d'exposer les principes et les faits qui peuvent aider au résultat; quant au résultat lui-même il se trouvera dans les livres de chœur auquel ces pages sont destinées à servir comme d'Introduction. Sans avoir à négliger les questions d'érudition, lorsqu'elles peuvent servir à mieux faire comprendre l'exécution du chant, il est nécessaire d'insister plus spécialement sur les points qui importent davantage à la pratique. L'intégrité de la mélodie et la régularité de la notation ne peuvent être indifférentes à l'exécution du chant, car il est évident qu'une mélodie bien faite et bien notée sera toujours plus facile à rendre qu'une composition défectueuse en elle-même et dans son écriture : mieux vaut toutefois un chant médiocre convenablement exécuté, que le morceau le

Il importe surtout de bien l'exécuter.

plus parfait mal interprété; et nos livres actuels, tout défectueux qu'ils sont, pourvu que l'on sache en tirer parti, seront toujours préférables à l'édition la plus parfaite, fut-ce l'autographe même de S. Grégoire, livrée à des chantres inhabiles.

Nous ne pouvons donc mettre trop de soins à donner aux cantilènes sacrées l'expression qui seule peut les faire valoir. De l'idée que donne une bonne ou une mauvaise exécution, plus que de toute autre cause, résultent les divers jugements qui ont été portés du plain-chant. Si celui-ci est un objet d'admiration pour les uns, de dédain ou même de répulsion pour les autres, ces appréciations contradictoires se comprennent et peuvent être également fondées : en réalité elles ne portent pas sur le même objet. Il suffit en effet de jeter un coup d'œil d'un côté sur les signes si délicatement diversifiés des manuscrits, et de l'autre sur les grosses notes détachées et presque toutes uniformes de nos livres actuels, pour comprendre que si parfois ceux-ci reproduisent encore la même suite de sons, comme de fait, à cause de notre manière lourde et uniforme de les exprimer, ces sons n'ont plus de suite, ce n'est plus même un chant.

Critique du plain-chant moderne.

Il n'est pas sans intérêt de connaître l'impression que le plain-chant moderne, ou pour mieux dire le plain-chant habillé à la moderne, est de nature à produire sur les oreilles d'un étranger : " On " peut reprocher au chant grégorien, lisons-nous dans la Préface " d'un Recueil de Chants Israélites récemment publié (p. xv.), " l'absence presque absolue de mélodie et de rhythme. Un exa- " men même superficiel de la liturgie romaine démontrera aux " yeux les moins exercés que beaucoup de ses hymnes, cantiques, " antiennes, etc. n'offrent pas la moindre trace mélodique : ce " sont des suites incohérentes de notes mises au bout les unes " des autres, et l'on dirait qu'une main inexpérimentée a tracé " au hasard ces lignes de notes, auxquelles on ne peut le plus " souvent accorder aucune qualité musicale. " Nous n'examinons pas ce qu'il y a de fondé ou non dans la sévère critique faite ici du plain-chant, tel qu'on l'exécute maintenant; nous ne voulons pas nous demander si S. Grégoire aurait ou n'aurait pas à souscrire à ce verdict; ce qui est certain, c'est que l'œuvre de ce grand Pape est au contraire riche de mélodie et de

rhythme, et que les notes de son Antiphonaire se suivent et s'enchaînent avec un art merveilleux.

Comme les auteurs nous l'enseignent et comme nous allons le montrer, en nous appuyant sur leurs propres paroles, le chant grégorien est en effet un art véritable, soumis aux lois générales de la musique et à certaines lois particulières, que toutes il faut connaître et respecter.

Le chant, quel qu'il soit, sacré ou profane, ancien ou moderne, a pour élément essentiel, le son.

La nature et l'art.

Toutefois le son ne constitue par lui-même que l'élément matériel de la mélodie; pour qu'il y ait en réalité mélodie, il est nécessaire que l'art vienne donner à cette matière la forme, le mouvement et la vie. Cette nécessité est fondée sur la nature, qui ne produit rien qu'avec ordre parce que c'est dans l'ordre, ou pour parler comme l'Ecriture, dans le *nombre*, le *poids* et la *mesure* que Dieu a créé toutes choses. La nature apprend à combiner les sons pour le chant comme c'est elle, remarque Quintilien, qui apprend à les combiner pour la parole. C'est la nature; mais c'est en même temps l'art, parce que, dit le même auteur, dans la nature elle-même il y a de l'art. *Sed naturæ ipsi ars inerit.* (Inst. or. IX .4.) Entendu ainsi l'art n'est nullement opposé à la nature, sous la dictée de laquelle au contraire, nous dit Cicéron, il formule ses préceptes. *Notatio et animadversio naturæ peperit artem.* (Or. LV.) L'art, c'est la nature corrigée, relevée, aidée, perfectionnée, idéalisée; et si l'art est religieux, c'est la nature transformée, surnaturalisée, divinisée; mais c'est toujours la nature.

La beauté du chant importe à la gloire de Dieu.

Nous pouvons donc et nous devons affirmer, avec un auteur du moyen âge, que pour bien chanter il faut savoir le faire avec art. *Non bene modulari video . . . . . qui arte uti non novit.* (Scholia Enchiriadis. *Gerbert. Script. t.* 1. *pag.* 173.) C'est à cette condition, ajoute-t-il, que les mélodies sacrées seront belles et agréables. *Nec sacris melis bene uti, si sine disciplina injucundius proferantur.* Cette connaissance pratique de l'art loin d'être inutile à l'exécution des chants de l'Eglise, est alors au contraire, plus qu'en toute autre circonstance, absolument indispensable. *Ecclesiasticis canticis hæc disciplina vel maxima necessaria.* Et n'est-ce pas en effet quand le chant a pour but direct la louange

divine que l'ignorance et l'incurie sont plus inexcusables et amènent un plus grave désordre? Nous voyons les musiciens profanes se vouer à des études assidues, se condamner à des exercices longs et pénibles, consacrer, par exemple, des semaines et des mois à la préparation d'un concert; ne faut-il donc pas que pour Dieu et pour sa louange, on se donne aussi quelque peine, on fasse quelques études, on chante avec quelque soin? *Citharœdæ et tibicines et reliqui musicorum vasa ferentes, vel etiam cantores et cantrices sœculares omni student conatu, quod canitur sive citharizatur ad delectandos audientes artis ratione temperare. Nos vero, qui meruimus verba majestatis in os sumere, nosne sine arte et negligenter proferimus cantica sanctitatis, ac non magis artis decorem in sacris assumimus, quo illi abutuntur in nugis?* (Script. t. 1. p. 213.)

Sans doute le soin mis à bien chanter ne doit pas dégénérer en prétention, en puérile vanité; ce que nous recherchons dans le chant, ce n'est pas non plus la satisfaction des sens, le plaisir de l'ouïe; mais il ne faut pas croire cependant que pour chanter dignement les louanges divines il soit nécessaire de blesser l'oreille, et de bannir de nos offices tout agrément. *Non bene modulari video, si quis in vanis suavitate artis abutitur, quemadmodum nec ipse qui, ubi oportet, arte uti non novit; quamvis quilibet devoto tantum corde Dño dulce canit. Recte putas, non nisi bono usu dulcia mela fieri; nec rursum sacris melis bene uti, si sine disciplina injucundius proferantur.* (pag. 173.) L'ennui et la fatigue qui découleraient infailliblement d'un chant mal exécuté nourriraient, et chez les chantres et chez les auditeurs, cette autre tendance qui, non moins vicieuse que l'orgueil ou la sensualité, est elle-même un péché capital, l'*acedia*, le dégoût des choses de Dieu. C'est précisément contre ce dégoût, contre cette paresse, que le chant a été institué : c'est-à-dire dans le but de soutenir l'âme et d'enflammer sans cesse en elle un saint enthousiasme. *Debitum servitutis nostræ, qui ad ministerium laudationis deputamur, non solum integrum debet esse et plenum, sed decenti quoque convenientia jucundum atque suave. Et ideo peritos nos esse convenit officii nostri, ut scienter et ornate confiteamur nomini sancto ejus, et gloriemur in carminibus suis: quatenus et* Deo nostro jucunda sit decoraque laudatio, *et*

Il y a profit pour l'âme à bien chanter.

audientes in operum Dei laudem et reverentiam exardescant. Quamvis enim Deo magis placeat, qui corde quam qui voce canit; utrumque tamen ex ipso est, et dupliciter prodest, si utrumque fiat, si scilicet et animo apud Deum dulciter canitur, et homines dulcedo canoris sancto affectu commovet. (Script. t. 1. p. 213.)

L'expression dans le chant.

L'EXPRESSION qu'il faut mettre dans le chant grégorien, est avant tout l'expression que nous appellerions logique et grammaticale. Le chant grégorien est un chant éminemment riche, mais aussi éminemment simple et naturel; l'expression passionnée ne lui convient en aucune sorte; l'expression recherchée est également opposée à son caractère de spontanéité, qui le rend étranger à la préoccupation d'un effet quelconque à produire. C'est une musique capable de produire les effets les plus variés; mais qui doit puiser en elle-même ses ressources, nullement dans l'effort ou dans l'art de celui qui chante.

S'IL se présente dans le cours d'un morceau un mot saillant, il est inutile de le mettre en saillie; s'il y a un élan de voix plus puissant, il est inutile de chercher à le renforcer : que l'on s'applique d'abord à bien prononcer le mot, et à donner le son juste à la note, en ménageant sa voix et son souffle. Demeurer dans le naturel, c'est l'art suprême. Cette simplicité et ce bon goût font le principal mérite d'une bonne exécution du chant grégorien; tout ce qui sent la recherche ou l'affectation, tout ce qui de loin ou de près rappelle le théâtre, tout cela doit être banni du chœur comme faux, et comme contraire à la pureté de l'hommage que nous devons rendre en esprit et en vérité à la majesté divine.

VOYONS donc ce qu'il est nécessaire de connaître et d'observer pour chanter comme il convient les louanges de Dieu. *Ne incuria vel imperitia deturpentur* (cantica ecclesiastica) *videamus quibus rebus opus sit ad bene modulandi facultatem.* (Scholia Enchiriadis. p. 173.)

Conditions d'une bonne exécution du chant.

DEUX choses donnent à la succession des sons la forme que nous avons reconnue nécessaire pour produire un chant : la modulation et le rhythme. La modulation résulte de l'ordre suivant lequel sont combinés les divers intervalles que la voix doit successivement parcourir sur l'échelle des sons. Le rhythme consiste dans un certain mouvement par lequel est rendue sensible

la proportion existante entre les diverses parties de la mélodie. De là deux sortes de règles dans le chant : les unes se rapportant à la qualité propre que la modulation donne à chaque son, en lui assignant sa place déterminée sur l'échelle musicale; les autres à ce qu'exige le nombre ou le rhythme du chant. *Alia sunt quæ sibi sonorum proprietas postulat, alia quæ numerositatis poscit ratio.* (Ibid.)

Une mélodie doit former un tout vivant et animé. Les sons, comme nous l'avons dit, ne peuvent être considérés que comme les éléments matériels du chant; la modulation ordonne ces éléments et produit ainsi un corps organisé.

Nécessité du rhythme.

Mais l'organisation seule ne suffit pas; à ce corps il faut un souffle de vie pour l'animer; ce souffle c'est le rhythme : le rhythme est donc l'âme du chant. Que servirait en effet à un corps et la perfection de ses organes et la belle disposition de ses membres, si l'âme en est absente, si la vie lui manque? Il en est de même du chant : quelque bien agencées que soient les parties qui le composent, il n'est rien si le rhythme ne lui donne la vie. Il faut donc pour savoir bien exécuter une mélodie, unir à la science pratique des intervalles qui séparent les tons sur l'échelle, la connaissance également pratique des lois qui régissent le rhythme.

Nous parlerons du rhythme propre au plain-chant, nous parlerons aussi des formes de la modulation grégorienne; mais avant d'aborder cette double question, il est nécessaire que nous fassions connaître les signes principaux dont la tradition s'est servie pour peindre aux yeux et ce rhythme et cette modulation.

Chapitre III. — DE L'ÉCRITURE MUSICALE CHEZ LES ANCIENS. — NOTATION ALPHABÉTIQUE.

Caractère des notations musicales primitives.

NOUS ne devons pas nous attendre à trouver chez les anciens une écriture musicale complète, une notation armée de toutes pièces, exprimant tous les sons qui composent une mélodie avec le degré respectif d'intonation, de durée et de force qui appartient à chaque son, tout ce qui détermine en un mot les intervalles, le rhythme et au besoin la mesure du chant. La parole précède l'écriture, et le chant la notation; ceci est surtout vrai pour les mélodies populaires dont la plupart, spécialement chez les anciens, n'ont jamais été écrites ou ne l'ont été que tardivement, presque toujours lorsque déjà le goût commençait à s'en perdre et l'exécution traditionnelle à s'altérer. C'est à la mémoire et à la tradition que le chant grégorien, lui aussi, a été d'abord confié, et nous verrons plus bas, en étudiant la nature et le perfectionnement successif des signes qui ont servi à en fixer par écrit les formules traditionnelles, comment ces signes à l'origine ne fournissaient en réalité que des indications abrégées, suffisantes pour rappeler les mélodies à la mémoire, mais ne pouvant suppléer par elles-mêmes à la tradition.

Du reste, c'est là le caractère de ce que les anciens appelaient proprement *nota*, note. La note, en grammaire, la *nota* des *notarii*, est un signe d'écriture plus expéditif, exprimant par une lettre ou deux non seulement une syllabe, mais au besoin tout un mot, quelquefois toute une phrase; la note en musique est un signe : lettre, point, accent ou marque quelconque, dont le but est d'exprimer soit un son, soit même toute une formule mélodique.

Il y a eu de tout temps, et il existe même encore aujourd'hui, de ces signes musicaux purement mnémotéchniques qui, malgré leur forme essentiellement abbréviative, suffisent aux chantres. C'est ainsi par exemple que les Hébreux, pour noter leur chant, se sont contentés et se contentent encore d'une espèce de ponctuation servant à marquer dans le texte les endroits où telle inflexion de voix connue d'avance, telle modulation déterminée

pour chaque circonstance, doit se produire régulièrement, et venir suspendre un instant la récitation, ou la reposer plus pleinement. Chez nous, la division des psaumes en versets et le partage des versets par les flèxes ou les astérisques sont une notation de même nature, et cette notation complétée par l'indication, également abrégée, du ton et de la terminaison, 1 g, 2 D, 3 a, 4 E, etc., peut suffire, toujours en supposant que les divers tons des Psaumes avec la médiante et les terminaisons de chacun sont connus d'avance.

Tout en se servant pour la musique d'une écriture plus ou moins sommaire, dans le genre des notes ou sigles dont nous venons de parler ou des neumes que nous étudierons bientôt, les anciens n'étaient pas pour cela dépourvus de moyens propres à représenter aux yeux les sons de la voix, avec tout ce qui les distingue les uns des autres. Seulement ils ne nous ont laissé aucun répertoire musical, comme nous avons nos Graduels et nos Antiphonaires. Ce que nous trouvons de musique, soit sacrée soit profane, dans toute la période de l'antiquité grecque ou romaine, n'existe que par fragments et en manière d'exemples chez les théoriciens, et encore ces fragments et ces exemples sont-ils peu nombreux.

La notation que nous voyons en usage dans les ouvrages didactiques, consiste presque exclusivement dans l'emploi des lettres de l'alphabet, ainsi que nous allons l'exposer.

Notation alphabétique.

Les théoriciens, dans leur étude de la musique, procédant d'abord par dissection, pour aller ensuite de l'analyse à la synthèse, ont rapporté les intonations diverses que peut produire la voix à plusieurs échelles tétracordales, et de l'ensemble des tétracordes reliés par conjonction ou juxtaposition ils ont construit une seule échelle assez grande pour les renfermer tous.

Nous la donnons plus loin dans sa forme classique.

Cette échelle, plus théorique que pratique, plus faite pour la science que pour l'art, une fois établie avec ses divisions marquées sur la ligne du monocorde,[1] il fallait en distinguer les

[1] On sait que les anciens, pour mesurer la gravité ou l'acuité relative des sons, se servaient d'un instrument qu'ils appelaient *monocorde*, et sur lequel en effet n'était tendue qu'une seule corde. Cette corde unique pouvait cependant donner des sons multiples au moyen d'un chevalet que l'on faisait courir le long de l'instrument, sur

degrés, les numéroter. Or la numération, chez les anciens, se faisait au moyen des lettres de l'alphabet, qui sont les chiffres de ce temps-là. A chaque son ou degré de l'échelle, correspondait une lettre qui devenait ainsi note musicale.

Double notation chez les Grecs.

Nous n'avons pas ici à expliquer comment les Grecs, les premiers, ont disposé l'ordre des sons et celui des lettres servant à les numéroter; remarquons seulement qu'ils avaient pour cela deux systèmes. L'un consistait à appliquer la série de leurs lettres aux diverses cordes de leurs instruments, dans l'ordre de l'importance relative de ces cordes, ou de leur admission successive sur les instruments, c'est-à-dire à peu près dans l'ordre de la génération des sons par octave, par quinte ou par quarte : cette notation est spécialement propre à la musique instrumentale. L'autre système, plus récent, suppose déjà une théorie complète des sons; il consiste à prendre les lettres, telles qu'elles se succèdent dans l'alphabet, et à les disposer ainsi sur les degrés diatoniques de l'échelle, sauf à modifier la forme ou la position de ces lettres pour les intervalles non diatoniques: cette seconde notation est réservée à la musique vocale.[1]

Système des quinze lettres.

La notation alphabétique des Grecs a passé comme de plein droit, avec leurs théories musicales elles-mêmes, aux Latins, qui pendant longtemps n'en connurent pas d'autres: car nous ne voyons les lettres de l'alphabet latin se substituer qu'assez tard, sur l'échelle musicale, aux caractères grecs. Le son le plus grave de cette échelle, telle qu'elle avait été constituée, se trouvait être la note que maintenant nous appelons *la*[2] à l'octave au-dessous de la *mèse* des anciens, c'est-à-dire du son moyen de la voix. Ce degré initial fut donc, chez les Latins, marqué de leur première lettre A, le second de la lettre B, et ainsi de suite en

---

une ligne divisée en parties égales. En appliquant le chevalet sur la corde à l'une des divisions de la ligne, on pouvait ne mettre en vibration qu'une longueur de corde déterminée, dont la proportion indiquait celle du son lui-même.

[1] Bien que la musique vocale, dans l'ordre chronologique, ait précédé naturellement la musique instrumentale; celle-ci cependant a été notée avant celle-là : sans doute parce que c'est d'abord sur les instruments eux-mêmes, que les notes ont dû être écrites pour servir de guide à la main du joueur encore inexpérimenté, tandis que pour la voix on a pu se passer longtemps de signes : le ton, ou l'air à chanter se reproduisait simplement après l'avoir écouté et retenu de mémoire.

[2] Nous ne voulons pas prétendre que cette note fût en réalité en rapport avec notre diapason.

montant, et en poursuivant l'ordre des lettres jusqu'à P, qui se rapportait au son le plus aigu de l'échelle, le quinzième de la série, c'est-à-dire l'octave au-dessus de la mèse, la double octave au-dessus de la première note.

Système des sept lettres.

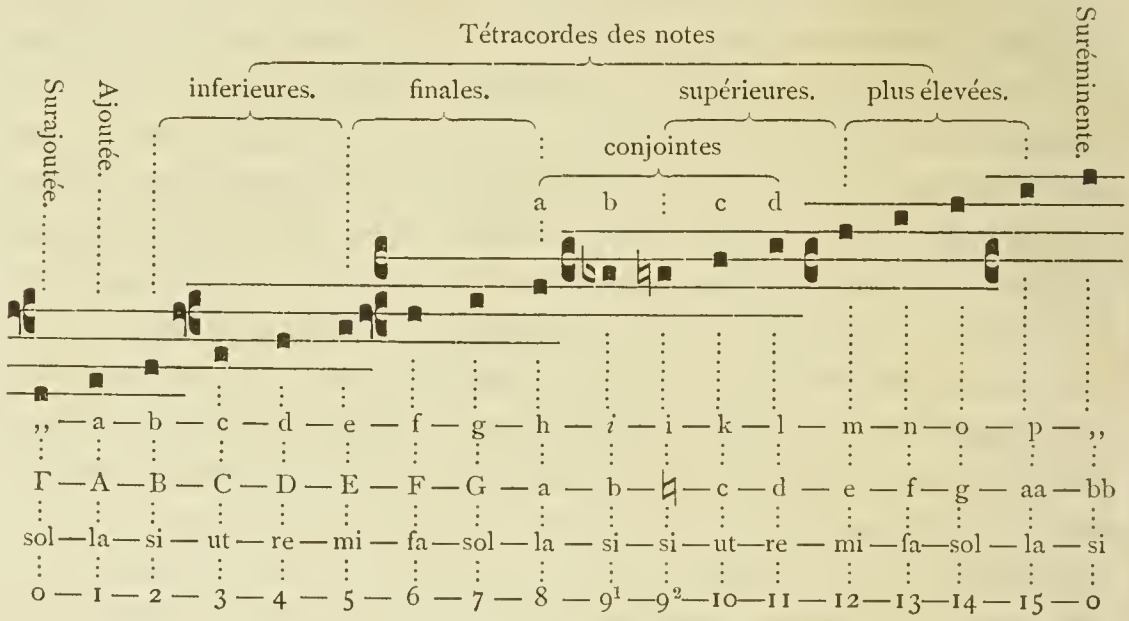
D'AUTRES théoriciens, considérant qu'après les sept premiers degrés, les sons se reproduisent dans le même ordre de tons et de demi-tons, se contentèrent des sept premières lettres de l'alphabet, de A jusqu'à G, et les répétèrent à partir de la huitième; et pour éviter de confondre les sons de l'octave grave avec les sons correspondants de l'octave aiguë, marqués des mêmes lettres, ils distinguent les sept degrés inférieurs par des lettres majuscules, A. B. C. D. E. F. G. et les sept suivantes par des minuscules, a. b. c. d. e. f. g. qu'ils doublent ensuite pour la troisième octave, aa. bb. etc. De plus, comme dans le répertoire grégorien, certaines pièces présentent une note plus grave que celle qui commence la série des quinze degrés de la théorie primitive, cette nouvelle note, à laquelle Gui d'Arezzo conserve la désignation de moderne, bien que l'usage en fût déjà de son temps vieux de plusieurs siècles, placée sous la note A ou *la* à une octave au-dessous de G ou *sol*, a été désignée par le Gamma des Grecs Γ, d'où plus tard est venue à l'échelle des sons que nous décrivons, puis par extension à toutes les autres, le nom de Gamme; tout ainsi, remarque avec justesse Dom Jumilhac (part. 2. ch. 11.), que la série ordinaire des lettres a été nommée *alphabet*, des deux lettres par lesquelles elle commence, *alpha beta*.

Echelle générale de sons.

LE tableau suivant représente la gamme complète d'où les gammes partielles, constitutives des modes grégoriens, ont été tirées. L'échelle, comme on voit, est divisée en plusieurs tétracordes. Chaque tétracorde se compose d'une suite de quatre notes ou de trois intervalles. Ceux-ci, en allant de l'aigu au grave, comme procédaient les anciens, sont ainsi ordonnés : un ton, un ton, puis un demi-ton, et tous uniformément de la sorte. Le principal est celui qui part du son moyen, *la sol fa mi*. En reprenant à *mi* pour redescendre de nouveau un ton, un ton et un demi-ton, on a *mi ré ut si*, et pour finir l'octave on ajoute *la*. Le *sol* qui vient plus bas est, comme nous l'avons vu, le résultat d'une nouvelle adjonction : nous n'en tenons pas compte en

ce moment. Si l'on veut former dans le milieu de l'échelle une série de huit notes dans le même ordre qu'en haut et qu'en bas, il faudra que le tétracorde venant du 11e degré *ré* se reposer sur le 8e *la*, se joigne avec le tétracorde partant de cette même corde; pour cela le *si* devra être abaissé d'un demi-ton et l'on aura *re ut* ♭ *la sol fa mi*; gamme semblable, pour les intervalles, à celle que nous avions en double : *la sol fa mi re ut si la.*

ECHELLE GÉNÉRALE DES SONS.



Nous indiquons dans notre tableau le rapport des lettres dont il a été question avec le nom actuel des notes et avec leur place relative sur les portées; puis nous ajoutons en chiffres les numéros d'ordre qui servent communément aux auteurs du moyen âge pour désigner les notes, quand ces auteurs n'emploient pas les lettres.[1]

Les lettres ont servi à divers usages.

IL faut bien se garder de confondre les lettres de la notation alphabétique avec les lettres dites *Significatives* dont nous parlerons plus loin. Les unes et les autres n'ont également aucun rapport avec les voyelles que l'on trouve quelquefois placées en marge, à la tête des antiennes, dans d'anciens manuscrits, dans ceux de S. Gall en particulier, et jusque dans des manuscrits allemands du treizième et du quatorzième siècle, pour

[1] Il faut savoir, en effet, que dans le langage de S. Odon, par exemple, *vox sexta* signifie la note F ou fa; *nona prima* le B *molle; nona secunda* le B *quadratum*, etc.

désigner le ton ou le mode sur lequel doit se chanter le psaume correspondant à chaque antienne. A ces voyelles, qui sont pour le premier ton *a*, pour le deuxième *e*, pour le troisième *i*, pour le quatrième *o*, pour le cinquième *u*, pour le sixième *η*, pour le septième *υ*, et pour le huitième *ω*, se trouvent jointes certaines consonnes destinées à distinguer la terminaison psalmodique qu'il convient de choisir, parmi celles du mode indiqué.

La notation par lettres est une notation didactique.

La méthode de notation par les sept ou les quinze premières lettres de l'alphabet est une véritable notation chiffrée, principalement propre aux ouvrages didactiques. Et de fait, nous ne voyons pas que l'on en ait fait usage autrement que dans les écoles ou pour les écoles. S. Odon semble avoir appliqué ce système à tout l'Antiphonaire : il en obtint, pour l'enseignement, des résultats dont lui-même s'applaudit; mais malheureusement il ne nous est rien resté de son travail. En dehors de certains fragments de musique assez rares, et de quelques Offices spéciaux, on ne cite, parmi les nombreux manuscrits conservés dans les bibliothèques publiques ou privées, qu'un seul exemple de livre de chant noté en lettres : c'est le fameux manuscrit de Montpellier; et encore faut-il remarquer que ce document offre, conjointement avec la notation alphabétique, les signes de la notation usuelle ou neumatique. De plus, les morceaux de chant y sont rangés, non dans l'ordre des Offices, mais selon celui des Modes; ce qui nous oblige à considérer l'Antiphonaire de Montpellier comme un livre, non de chœur, mais d'école. La notation alphabétique est donc bien, comme nous le disions, une notation proprement et exclusivement didactique. Elle n'a pas été créée pour remplacer les neumes, pas plus que les neumes n'ont été inventés pour lui être substitués : ce sont deux manières différentes de traduire les sons musicaux, qui ont existé simultanément, chacune avec son caractère propre et son but spécial; elles ont pu utilement se compléter l'une par l'autre, comme nous le voyons dans le manuscrit bilingue dont nous venons de parler.

Manuscrit de Montpellier.

L'Antiphonaire de Montpellier offre, dans sa notation alphabétique, une particularité remarquable, dont nous devons dire un mot en passant. Parmi les lettres qui ont été ajoutées aux

neumes pour en déterminer l'intonation, se rencontre çà et là un signe qui n'est pas une lettre, mais remplace une lettre dans des cas spéciaux que nous allons expliquer. Ce signe que l'on a nommé *épisème*, c'est-à-dire signe supplémentaire, consiste en deux petits traits droits diversement juxtaposés; l'un vertical, l'autre horizontal. Celui-ci est tantôt à gauche tantôt à droite de l'autre, soit en bas, soit au sommet, soit au milieu. Avec le trait vertical sur le milieu et à droite du trait horizontal ⊢, l'épisème remplace le B ou *si* de l'octave inférieure; également au milieu, mais à gauche ⊣, c'est l'E ou *mi* de cette même octave; sur le sommet à droite ⌐, c'est le *la* du milieu de l'échelle, mais avec l'emploi du B mol; sur le sommet à gauche ¬, c'est le *si* naturel; enfin si le trait horizontal est tracé à la partie inférieure de l'autre et à gauche ⌋, l'épisème tient lieu du *mi* de l'octave supérieure.

Episème.

La lettre, on l'aura facilement remarqué, disparaît seulement aux endroits où l'échelle présente un demi-ton. Nous verrons plus loin, lorsqu'il sera question de la notation neumatique, que certains signes offrent dans plusieurs manuscrits une forme spéciale, en rapport avec le fameux épisème du manuscrit de Montpellier. Celui-ci, croyons-nous, peut s'interpréter d'une façon naturelle, sans qu'il soit nécessaire, comme l'ont fait des savants de notre époque, de le prendre pour le quart de ton, et d'y voir un reste de la modulation enharmonique des anciens.

Les auteurs du moyen âge mentionnent, il est vrai, le quart de ton, qu'ils nomment *diesis* à la suite des Grecs; mais en reproduisant d'une façon quelconque la doctrine et les expressions des auteurs grecs, ils le font par pure tradition, sans toujours les comprendre et sans que cette doctrine et ces expressions soient toujours demeurées pratiques.[1] Gui d'Arezzo lui-même, ainsi que les autres, parle du *diesis*, et il le définit comme eux un intervalle qui est par rapport au demi-ton ce que le demi-ton est par rapport au ton. On voit qu'il s'agit bien dans cette définition du vrai quart de ton, et que dans Gui d'Arezzo

Quart de ton.

[1] Ceci est une remarque importante, que M. Bourgault-Ducoudray a eu de son côté l'occasion de faire en lisant les théoriciens de la musique grecque moderne et qu'il ne faut pas oublier, si l'on veut ne pas s'é[illegible]rer dans l'interprétation des théoriciens latins.

le *diesis* n'a rien de commun avec notre *dièze*; mais rien ne prouve que ce soit là autre chose que de la théorie; théorie qui, comme il est arrivé souvent, a été copiée successivement par les auteurs, après avoir perdu depuis des siècles toute valeur pratique.

Echelle des tons dans le discours.

Si l'on veut considérer l'épisème comme une note qui tient le milieu entre deux cordes formant demi-ton, nous pensons que ceci doit s'entendre seulement en ce sens que l'épisème appartiendra à la gamme des quarts de ton usités dans le discours. Les variétés d'intonation que nous remarquons dans la parole ne peuvent se ramener à une échelle déterminée, bien que cependant cette échelle existe et que les tons divers de la voix dans la parole soient soumis en réalité aux lois de la proportion, puisqu'il y a de ces inflexions dans le simple langage que notre oreille réprouve, d'autres qui lui plaisent. Les anciens, dont les exigences grammaticales au sujet de l'euphonie nous montrent combien ils étaient appréciateurs délicats des sons, ont pu en connaître quelque chose, et peut-être le genre enharmonique dont ils parlent, et qui pour eux n'est guère à la fin qu'une fantaisie de mathématicien, répondait-il à l'origine à cette musique du discours ordinaire. Il peut de fait se rencontrer, dans le cours des mélodies les plus précises, des passages qui semblent se rapprocher du vague tonal du simple langage; passages où l'on peut voir les quarts de ton de la parole, sans que ce chant cesse d'appartenir au genre vraiment diatonique.

Notations diverses.

Nous devons mentionner ici un genre d'écriture musicale qui a beaucoup d'analogie avec la notation alphabétique, et que l'on trouve employé dans quelques traités de musique, spécialement dans un Dialogue sur le chant qui a pour titre *Enchiriades*,[1] communément attribué à Hucbald de Saint-Amand, bien que nous l'ayons trouvé aussi avec le titre de *Enchiriades Ottonis*, dans un manuscrit de la Bibliothèque de Wolfenbüttel.[2] L'échelle des sons est considérée comme divisée

[1] Ce mot qui peut se traduire par MANUEL, a été pris à tort ou à raison par Sigebert de Gembloux (douzième siècle) pour le nom même de l'auteur du Dialogue.

[2] Saint Odon a composé un Dialogue publié par Gerbert (t. 2. p. 252) qui porte en certains manuscrits le titre d'Enchiridion, mais qui est différent de celui dont nous parlons.

en quatre tétracordes, dont chacun reproduit les mêmes signes dans le même ordre, avec une petite modification dans la forme ou la position de ces signes pour distinguer les tétracordes. En voici le tableau :

Notation d'Hucbald.

GRAVES.	FINALES.	SUPERIEURES.	EXCELLENTES.
ut C	sol G	re d	la aa
si B	fa F	ut c	sol g
la A	mi E	si ♮	fa f
sol Γ	re D	la a	mi e

La troisième note ascendante des tétracordes est désignée ainsi dans le manuscrit de Wolfenbüttel :

N inclinum.	Iota.	N versum et inclinum.	Iota transfixum.

On voit, par l'explication qui vient d'être donnée de la 3e note de chaque tétracorde, que ces signes sont en réalité des lettres : nous y reconnaissons F, N et I. Il importe peu, du reste, de bien savoir pourquoi l'auteur de ce système a choisi ces lettres plutôt que d'autres, et s'il a voulu signifier par elles autre chose que les degrés des différents tétracordes, et le rapport de similitude qui existe entre eux.

Hucbald auquel on attribue, comme nous le disions, le traité de musique où nous voyons ces signes employés, s'est servi ailleurs des caractères de l'alphabet grec, ainsi que du système latin des quinze lettres.

Hermann Contract, au milieu du onzième siècle, fit aussi usage des lettres, mais dans une pensée totalement différente. Ses lettres à lui déterminent, non les degrés de l'échelle, mais les intervalles que la voix doit franchir en allant d'une note à l'autre. D'après son système,

E exprimait l'unisson.

S — l'intervalle d'un demi-ton, ou seconde mineure.
T — le ton plein, ou la seconde majeure.
TS — un ton et demi, ou tierce mineure.
TT — deux tons pleins, ou tierce majeure.
D — le diatessaron, c'est-à-dire la quarte.
Δ — le diapente, ou la quinte.
ΔS — la quinte plus un demi-ton, ou sixte mineure.
ΔT — la quinte plus un ton plein, ou sixte majeure.
ΔD — la quinte plus la quarte, c'est-à-dire l'octave.

Ces lettres avec un point indiquaient que l'intervalle était descendant; sans point, qu'il était ascendant.

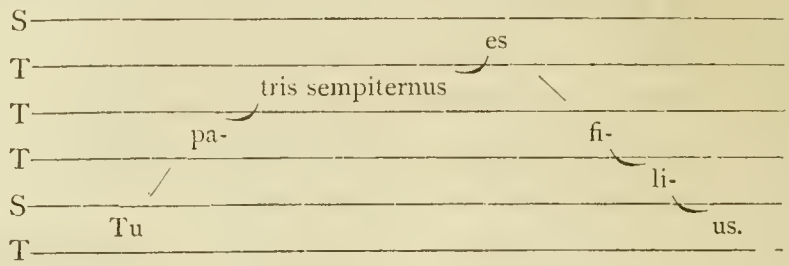
La notation d'Hermann Contract vise au même but que celle dont les Grecs, depuis S. Jean Damascène, paraît-il, font encore actuellement usage dans leur liturgie; seulement celle-ci n'a rien d'alphabétique. Dans les livres de chant de l'Eglise grecque, il y a un signe, non pas directement pour chaque son, mais pour chaque intervalle; seulement ce signe, au lieu d'être une lettre, est un trait diversement tourné, une note qui varie de forme, eu égard principalement à la distance de chaque son par rapport à la note précédente, ou à un point de départ déterminé. En même temps sont indiquées diverses nuances d'expression par des formes, également diverses, propres à tel ou tel mouvement mélodique. Nous n'avons pas ici à expliquer cette notation;[1] nous voulions seulement signaler le principe qui lui sert de base, et qui présente une certaine analogie avec celui d'Hermann Contract, bien que le procédé soit tout différent.

Notation de l'Eglise grecque.

Il existait encore, chez les Latins, une autre manière d'indiquer les intervalles, manière très-simple et très-naturelle,

[1] Voir dans l'ouvrage de Villoteau sur l'Egypte, le Chapitre quatrième de la deuxième partie consacré à la musique des églises grecques. Voir surtout l'excellent résumé que donne du système M. Bourgault-Ducoudray dans ses remarquables Etudes sur la musique ecclésiastique grecque. (Paris, Hachette, 1877.)

presque semblable au système de la portée musicale, qui devait venir plus tard, et qui semble déjà poindre à l'horizon. Ce mode d'écriture consistait à échelonner les syllabes entre des lignes, de façon à donner à chacune la hauteur voulue pour en déterminer le ton. Au commencement de cette ligne se trouve S ou T, selon que l'intervalle est d'un demi-ton, ou d'un ton entier. Voici un exemple de cette notation :



On voit la différence entre cette méthode et celle de la portée : ici ce sont les syllabes, et non les notes, que l'on place sur l'échelle, en se servant seulement des interlignes : les lignes ne portent rien. Chaque chose doit venir en son temps, et ce n'est pas encore celui de la portée. Nous expliquerons plus loin l'origine de cette dernière.

Chapitre iv. — NOTATION NEUMATIQUE OU USUELLE.

On se servait autrefois, pour noter le chant, de certains signes appelés *neumes*, dont la forme particulière n'a de rapport avec les caractères d'aucun alphabet.

Il importe à l'intelligence, comme à la bonne exécution, des mélodies grégoriennes toujours écrites en neumes dans les anciens monuments, que l'on comprenne la nature de ces signes et la valeur qui leur est attribuée par la tradition.

Pour cela il est nécessaire de les étudier dans leur forme primitive et de suivre dans le cours des siècles les diverses transformations qu'ils ont subies jusqu'à l'époque assez récente de leur totale destruction.

Deux sortes de neumes.

On rencontre, dans les monuments liturgiques, des neumes de deux sortes: les uns dérivés des accents grammaticaux diversement combinés, les autres composés de points groupés par superposition ou par conjonction.

Les accents grammaticaux deviennent des accents musicaux.

Les neumes les plus ordinaires, et probablement les plus anciens, ont pour élément constitutif le signe même de l'accent dans le discours; c'est-à-dire le trait dont le sommet est incliné tantôt à gauche tantôt à droite, employé par les grammairiens pour exprimer que le son de la voix sur telle ou telle syllabe est relativement grave ou aigu. Tel est le point de départ de la notation neumatique, du moins de celle de la première espèce, que nous voulons d'abord expliquer. Que ceux-ci aient leur origine dans les accents, c'est une vérité, croyons-nous, définitivement acquise à la science; bien que ceux qui ont le plus victorieusement soutenu cette thèse, comme M. de Coussemaker par exemple,[1] n'en aient pas toujours tiré toutes les conséquences, et qu'ils aient même, par la manière dont ils ont ensuite interprété les neumes, paru en avoir oublié la véritable origine.

Les neumes sont primitivement de véritables accents, et ce fait n'a rien qui doive surprendre, si l'on songe à l'affinité

[1] Histoire de l'harmonie au moyen âge. p. 154.

L'accent dans le discours.

naturelle qui existe entre la musique et ce que l'on nomme accent dans le discours. Celui qui parle élève naturellement la voix sur certaines syllabes et la fléchit sur d'autres; ce sont ces divers mouvements de voix que les anciens ont appelés *accents.*

Ces accents, *graves* ou *aigus*, constituent dans le langage une espèce de modulation dont la modulation proprement musicale n'est pour ainsi dire qu'un développement. Ce rapport qui existe dans les choses se remarque aussi dans les noms : *accent (accentus)*, veut dire chant *(ad cantus)*. De plus, comme le font observer plusieurs auteurs, les accents sont nommés *tons (toni, tenores);* et c'est aussi le nom que l'on donne aux modes de la musique.

Rien n'était donc plus naturel que de se servir, comme on l'a fait, des mêmes signes pour marquer les accents et pour noter les mélodies.[1] Peu importe d'ailleurs que ce soit un véritable emprunt fait par les musiciens aux grammairiens, ou bien que les uns et les autres, obéissant simultanément à la même pensée, aient traduit de la même manière, d'une part les modulations du langage, d'autre part celle du discours : toujours est-il que les signes sont les mêmes, l'idée qui les a fait naître est la même, et la valeur qui doit leur être attribuée également identique.

Accent aigu.

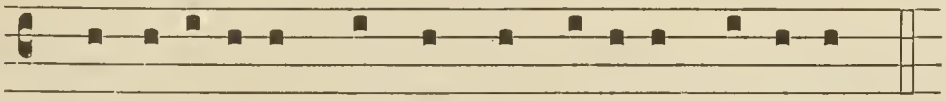
Il est facile de nous représenter comment ces accents ont été inventés, soit par les grammairiens, soit par les musiciens. Qu'il s'agisse par exemple d'indiquer que la voix qui parle ou qui chante doit proférer une syllabe ou un son sur un ton plus élevé, le stylet de l'écrivain imite ce mouvement d'ascension et trace un trait montant ´ dans la direction du geste que ferait dans le même cas la main d'un maître de musique ou de déclamation; et il est en effet remarquable que dans les plus anciens textes accentués, l'accent aigu est tracé de bas en haut ´ et que, contrairement à l'usage actuel, il va en s'éfilant vers la partie supérieure.

[1] On conçoit également que ce genre de notation, dont la simplicité même prouve la haute antiquité, ait encore pu suffire à l'époque primitive du chant ecclésiastique, alors que ce chant, au rapport de S. Augustin et de S. Isidore, était parfois si simple, qu'il différait à peine des inflexions ordinaires du discours. *Primitiva Ecclesia ita psallebat ut modico flexu vocis faceret psallentem resonare, ita ut pronuncianti vicinior esset quam psallenti.* (de Officiis c.7. Cf. S. Augustin, Confessions. liv. x.)

C'est là l'accent aigu, l'accent tonique, dont les grammairiens surmontent la syllabe qui dans chaque mot doit être mise en relief, et que les langues de l'antiquité, plus musicales que les nôtres, distinguaient par un ton de voix plus élevé. Exemple :

Adjutórium nóstrum in nómine Dómini.

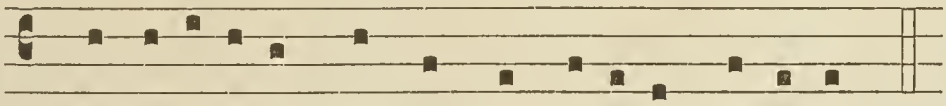
Ce que l'on pourrait traduire musicalement de la sorte :



Adjutóri-um nóstrum in nómine Dómi-ni.

Valeur musicale de l'accent tonique.

ou bien en modulant davantage, mais en conservant toujours le caractère de syllabe culminante à la syllabe accentuée :



Adjutóri-um nóstrum in nómine Dómi-ni.

Ce n'est pas que la musique se soit toujours astreinte, même à l'origine, à imiter dans ses modulations, la modulation même du discours, et à faire ainsi toujours marcher parallèlement son propre accent, l'accent musical, avec l'accent grammatical. Nous devons même faire tout de suite ici une remarque importante. Dans la parole, outre l'accent tonique qui module chaque mot selon certaines lois purement grammaticales, il y a l'accent oratoire qui affecte plutôt la phrase, et en varie la modulation d'après les pensées ou les sentiments divers qui sont exprimés. Ainsi, en ce qui touche les pensées, la phrase peut être affirmative, négative, dubitative, interrogative; et ces diverses circonstances, appartenant à l'ordre logique, amènent des inflexions de voix différentes les unes des autres. En ce qui concerne les sentiments, la phrase exprime la joie ou la tristesse, la crainte ou l'espérance, le désir ou la répulsion, l'amour ou la haine; et ces impressions diverses, venant agiter diversement le cœur de l'homme, communiquent à sa voix un accent qui varie avec la nature du sentiment lui-même. L'accent oratoire, soit *logique* soit *pathétique*, vient alors se substituer à l'accent grammatical et modifier les

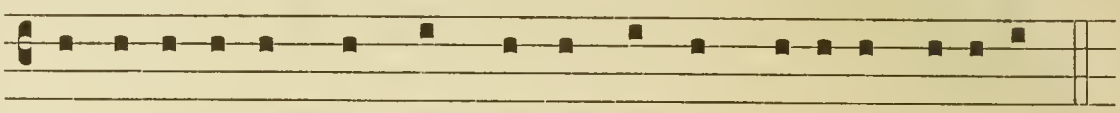
L'accent oratoire est logique ou pathétique.

inflexions de voix que l'accent tonique, laissé à lui seul, donnerait régulièrement à la phrase. Reprenons l'exemple déjà cité, et donnons-lui une forme interrogative : l'élévation de voix va changer de place, et se porter sur d'autres syllabes.

Accent interrogatif.

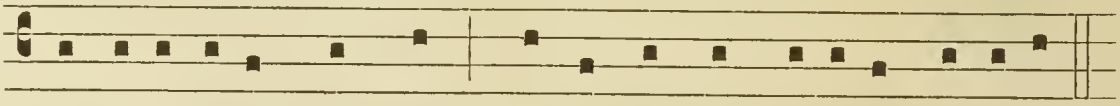
Adjutorium nostrúm, nonne sít in nomine Dominí?

Ce que nous pourrions traduire musicalement de cette manière:



Adjutori-um nostrúm nonne sít in nomine Dominí?

ou mieux encore, mais toujours dans le même genre de mouvement :



Adjutori-um nostrúm nonne sít in nomine Dominí?

Cette manière de provoquer la réponse en suspendant la voix, a fait dire à plusieurs grammairiens, que l'accent, dans les interrogations, affecte la syllabe finale : ils ont confondu l'accent tonique et l'accent oratoire. Ainsi donc, sans sortir du domaine de la simple parole, nous voyons déjà, comme dans l'exemple précédent, l'accent tonique se modifier ou même s'effacer en présence de l'accent oratoire; à plus forte raison, comme nous l'expliquerons plus loin en exposant, à propos du rhythme, le but et la nature de l'accent tonique, celui-ci doit-il souvent disparaître ou se transformer lorsqu'il se trouve en concurrence avec le chant. Quelle que soit d'ailleurs la différence des modulations, il n'en existe pas moins un rapport réel entre les mouvements de voix propres au langage et ceux de la musique, ainsi qu'entre les signes dont on s'est servi pour les exprimer. Poursuivons notre étude comparative.

Accent grave.

Il suffit aux grammairiens de noter la syllabe qui, dans chaque mot, a le privilége de l'accent tonique, et qui doit en conséquence être régulièrement proférée d'un ton de voix plus aigu; les autres par rapport à celles-là sont graves,

c'est-à-dire moins élevées dans l'échelle des tons, plus humbles d'intonation, et par là même aussi moins éclatantes. Les syllabes graves ne portent ordinairement aucun signe; le signe existe cependant : c'est également un trait, mais tracé dans le sens opposé à celui de l'accent aigu; il descend de gauche à droite ˋ, au lieu de monter ´, et son sommet se trouve incliné sur la gauche au lieu de l'être sur la droite : l'accent grave est ainsi en tout l'inverse de l'accent aigu.

Àdjùtórì-ùm nóstrùm ìn nómìnè Dómì-nì.

Nous avons écrit cet exemple comme s'il n'y avait qu'un accent sur chaque syllabe : souvent en effet les grammairiens, pratiquement et même théoriquement, n'en comptent pas davantage; toutefois si l'on veut avoir égard à ce que l'on appelle la quantité des syllabes, c'est-à-dire à leur durée relative, et que l'on veuille observer rigoureusement la proportion des longues et des brèves, comme les Latins ont parfois essayé de le faire dans leur langue, à l'imitation de ce que les Grecs[1] faisaient dans la leur, la longue devra être considérée comme valant deux brèves. *Syllabe longue.*

Ainsi, par exemple, *Roma* se prononcera *Rooma*; nous aurons ici trois temps comme on le voit ci-après, N° 1 ; les deux premiers temps sont sur la première syllabe et le troisième sur la dernière : ceci est la quantité; voyons l'accent.

Le mouvement naturel de la voix est de redescendre après avoir monté, et non pas de finir en montant. Dans la langue latine en particulier, cette loi est absolue en ce qui concerne

[1] Nous ne voulons pas dire ici que tout soit d'importation étrangère dans les lois de la quantité latine. Parmi les voyelles longues, il y en a qui sont telles en vertu d'une cause naturelle, facile à comprendre. Par suite du travail qui préside à la formation des langues, il est arrivé en latin comme dans les autres langues, que deux voyelles successives se sont d'abord assimilées, puis fondues en une seule par contraction ; le souvenir des deux voyelles primitives, ayant chacune leur durée propre, a dû évidemment subsister plus ou moins de temps après qu'elles se sont ainsi contractées en une voyelle unique ; et celle-ci, prenant pour elle seule la durée des deux syllabes originaires, n'a pas dissipé incontinent son héritage, mais a conservé le temps double auquel l'oreille était habituée.

l'accent grammatical. Régulièrement, dans un mot, la voix monte sur le temps antépénultième, N° 2 ; elle ne fait exception à cette règle que dans le cas où il lui est impossible de l'observer. Ainsi dans l'exemple ci-dessous, N° 3, la voix, après avoir monté sur la première partie ou le premier temps de la première syllabe du mot, redescend sur la deuxième partie ou le deuxième temps de cette même syllabe, puis vient se reposer sur la finale.

N° 1. Rooma N° 2. Rooma N° 3. Rooma

Accent circonflexe.

Unissons les deux accents de la voyelle longue, Róò, et nous aurons un nouveau signe, formé par la jonction de l'accent aigu et de l'accent grave, et appelé accent circonflexe, Rô.

Au lieu de *Roma* prenons *Romae* et étudions-en la quantité et l'accent. La quantité est celle que nous indiquons ci-dessous, N° 4. Nous avons ici quatre temps au lieu de trois; et d'après le principe que nous émettions, c'est-à-dire en plaçant l'accent aigu au troisième temps avant la fin, nous obtiendrons ce que l'on voit au N° 5; puis en marquant aussi les accents graves, nous aurons ce qui est écrit au N° 6.

N° 4. Roomae N° 5. Roomae N° 6. Roomae

Anticirconflexe.

Joignons les deux accents de la première syllabe, nous aurons Rŏ, l'accent opposé au circonflexe ∨, c'est-à-dire l'anticirconflexe, l'ἀνταναχλαζόμενος des grammairiens grecs.

Si nous voulions traduire musicalement la modulation de l'accent circonflexe, et celle de l'anticirconflexe, nous aurions

pour le premier: pour le second:

Rooma Roomae

D'après ce que nous avons dit plus haut on doit s'attendre à rencontrer aussi ces accents dans la notation musicale, où ils se trouvent en effet et avec la même signification : nous les avons mis au dessus de la portée dans l'exemple ci-dessus. Toutefois,

pas plus dans le cas présent que dans les précédents, la musique n'a l'obligation de se mouler sur ces formes de quantité ou d'accentuation, telles que nous venons de les analyser : ce que nous avons encore ici à retenir, c'est simplement que la musique a des mouvements de voix analogues à l'accent circonflexe et à l'anticirconflexe, et que ces mouvements ont été primitivement traduits par les mêmes signes d'écriture.

L'accent est une modulation.

Remarquons encore que, déjà dans la grammaire, le sens propre des divers accents se rapporte à une idée de ton, de modulation, nullement à celle de force ou d'intensité; bien qu'en fait, du moins dans le discours, les deux choses, c'est-à-dire l'élévation du ton et l'intensité du son puissent et doivent même souvent coincider. A plus forte raison dans le chant faut-il s'en tenir, pour l'interprétation de ces signes, à leur valeur purement musicale, sans égard aucun aux degrés différents de durée ou de force qui peuvent leur convenir, mais que ces signes n'indiquent pas.

Dans la grammaire, les accents sont restés tels que nous venons de les décrire; mais étant dans la musique d'un usage plus multiplié et plus compliqué, ils ont subi des modifications que nous devons signaler, et ont pris là des développements que nous aurons aussi à faire connaître.

Les accents grammaticaux, devenus notes de musique, ont ensuite reçu des noms particuliers, en rapport surtout avec la forme spéciale qu'ils ont revêtue.

Dans le tableau que nous allons mettre sous les yeux du lecteur, nous indiquons d'abord le nom des neumes; puis la forme qui les distingue; et enfin nous énumérons, dans leur ordre constitutif, les accents graves ou aigus, qui entrent dans la composition de chacun d'eux. L'accent aigu n'a presque subi aucune modification, et il demeure toujours facile à reconnaître. L'accent grave, par suite d'une tendance naturelle au calligraphe, s'est insensiblement raccourci, jusqu'à devenir souvent un simple point; ce qui arrive toutes les fois qu'il est seul sur une syllabe; ou encore lorsque plusieurs accents graves se suivent, soit en montant, soit en descendant. Ce changement du trait en un simple point était nécessaire pour disposer dans une même direction une succession de mêmes accents.

Neumes à accents combinés.

TABLEAU DES NEUMES LES PLUS USITÉS.

N°	NOM.	FORME.	ÉLÉMENTS CONSTITUTIFS.
1.	PUNCTUM.	•	Accent grave.
2.	VIRGA.	/	Accent aigu.
3.	CLIVIS.	∧	Accent aigu, et accent grave.
4.	PODATUS.	⌟	Accent grave, et accent aigu.
5.	SCANDICUS.	⁚/	Deux accents graves, et un accent aigu.
	SALICUS.	⁚/	
6.	CLIMACUS.	/⁚	Accent aigu, et deux accents graves.
7.	TORCULUS.	∧	Accent grave, accent aigu, accent grave.
8.	PORRECTUS.	∧/	Accent aigu, accent grave, accent aigu.
9.	PODATUS SUBPUNCTIS.	⌟⁚	Accent aigu, deux accents graves.
10.	CLIMACUS RESUPINUS.	/⁚/	Accent aigu, deux accents graves, accent aigu.
11.	SCANDICUS FLEXUS.	⁚∧	Deux accents graves, accent aigu, accent grave.
12.	SCANDICUS SUBPUNCTIS.	/⁚	Deux accents graves, un accent aigu, deux accents graves.
13.	TORCULUS RESUPINUS.	∧/	Accent grave, accent aigu, accent grave, accent aigu.
14.	PORRECTUS FLEXUS.	/∧	Accent aigu, accent grave, accent aigu, accent grave.
15.	PORRECTUS SUBPUNCTIS.	/∧⁚	Accent aigu, accent grave, accent aigu, deux accents graves.

Pour l'intelligence du tableau qui précède, comme de ceux qui pourront suivre, il ne faut pas oublier qu'en parlant d'accent dans les neumes, nous prenons ce mot, comme nous l'avons dit, dans un sens exclusivement musical. Ainsi l'accent grave indique simplement un son inférieur à un autre sur l'échelle; et l'accent aigu, un son plus élevé. Faisons maintenant quelques observations sur chacun des signes contenus dans notre tableau; du moins sur les premiers; car une fois que ceux-ci seront expliqués, les derniers se comprendront d'eux-mêmes.

1° *L'accent grave* ˋ, dans le cas où il n'est pas joint à l'accent aigu, a pris avec la forme, le nom même du point ·, et s'est appelé *punctum*. *Punctum.*

2° *L'accent aigu* ´ employé comme note isolée, a pris en musique le nom de *virga*. *Virga.*

Dans certains manuscrits il est tracé perpendiculairement : |

3° *L'accent circonflexe* ˆ, a conservé chez certains auteurs le nom de *flexa* et s'est appelé chez d'autres, *clivis* ou *clinis*, pour *inclivis* ou *inclinis* : termes synonimes de *flexa*. Le nom complet serait *virga flexa* ou *virga inclivis*, *virga inclinis*. *Clivis.*

4° *L'anticirconflexe* ˇ, sans doute à cause de sa forme, s'est appelé *pes* ou *podatus*. *Podatus.*

On remarque souvent dans les manuscrits, pour le *podatus*, la *flexa* et le *torculus*, l'effet de la tendance dont nous parlions plus haut, et qui porte le scribe, sans qu'il y songe, à faire le trait de l'accent grave moins long que celui de l'accent aigu : ˋ ´

De plus, quand l'écriture devient cursive, on voit peu à peu l'angle du point de jonction s'arrondir : ˋ ´

Les signes précédents suffisent à marquer la simple modulation du discours; mais pour noter les mouvements de voix plus étendus et beaucoup plus variés que comporte le chant, il est nécessaire d'augmenter le nombre des combinaisons.

La notation musicale, outre le *punctum*, la *virga*, la *clivis* et le *podatus*, comprendra donc d'autres formules plus compliquées, mais toujours produites par la combinaison de l'*accent grave* et de l'*accent aigu*.

5° Dans le *scandicus* la voix monte trois degrés : il faut alors, avant d'arriver à la *virga*, deux accents graves, qui dans ce cas se changent nécessairement en autant de *punctum*. Dans *Scandicus.*

quelques manuscrits, le *scandicus* monte tout droit ⁝. Lorsque les deux *punctum* expriment deux sons qui se suivent sur le même degré, ou à demi-ton de distance : c'est le *salicus*.

Climacus. 6° Dans le *climacus*, dont le mouvement est l'inverse du précédent, les deux accents graves qui suivent l'accent aigu ou *virga* deviennent régulièrement deux *punctum*.

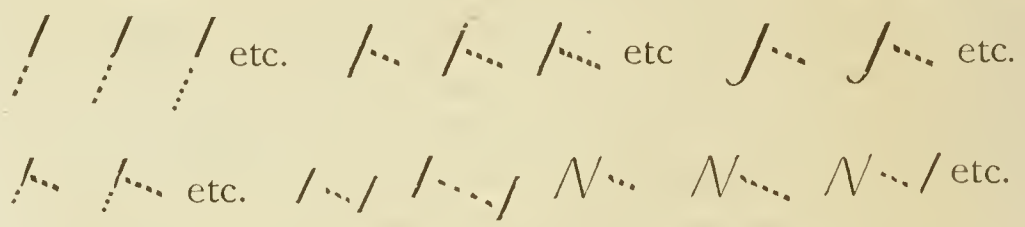
Torculus. 7° Le *torculus* commence comme un *podatus* et finit comme un *flexa* : aussi est-il quelquefois appelé *pes flexus* ou *podatus flexus*.

Porrectus. 8° Le *porrectus*[1] après avoir fléchi comme la *clivis*, remonte en manière de *podatus* : c'est une *clivis resupina*, l'inverse du *torculus*.

Neumes plus compliqués. 9° Le *podatus* suivi de deux points en descendant, est appelé *podatus subbipunctis*[2] ; s'il en a trois on le nomme *podatus subtripunctis; subdiatesseris*, s'il en a quatre, et *subdiapentis*, dans les cas plus rares où il y en a cinq.

Les mêmes qualificatifs, dans certains tableaux de neumes, se trouvent appliqués à la *virga*, pour désigner le *climacus*, qui est une *virga subbipunctis*, *subtripunctis*, etc. Lorsque la *virga* est, non plus suivie, mais précédée de points, ce qui est le cas du *scandicus*, elle est dite, dans les mêmes tableaux, *præbipunctis*, *prætripunctis*. Si les points sont à la fois avant et après, c'est la *virga combipunctis*, *contripunctis*, etc.

La série des points, dans les formules où ils entrent comme éléments, peut avoir en effet plus ou moins d'étendue : ainsi on rencontre quelquefois des formules telles que les suivantes :



[1] Ce nom existe dans les tableaux de neumes, avec un signe qui a la plus grande analogie avec celui que nous appelons *porrectus*, sans qu'il soit bien certain cependant qu'il s'agisse du même signe. L'appellation du reste ne fait rien au fond des choses. Nous ne sommes pas les premiers qui nommons *porrectus* l'inverse du *torculus* : nous le faisons pour n'avoir pas un signe dépourvu de nom et un nom qui ne s'appliquerait à aucun signe vraiment usité.

[2] *Bipunctis* est un adjectif formé à l'instar de *bipennis*, *biremis*, etc.

De toutes les formules que nous avons données, les plus simples sont les plus communes; et les tableaux de neumes, chez les auteurs, ne contiennent souvent que des groupes de trois sons au plus.

Neumes. d'ornement.

Le chant grégorien, comme nous le savons par le témoignage des anciens, admet certains ornements d'un caractère spécial, certaines nuances d'exécution qui, sans appartenir à l'expression passionnée du théâtre, sans consister non plus en des effets de voix trop recherchés, plus déplacés encore à l'Église qu'ailleurs, demandent cependant, au moins quelquefois, particulièrement pour le *strophicus* et le *quilisma*, une souplesse d'organe que les chantres romains envoyés en Gaule et en Germanie, du temps de Charlemagne, reprochaient à nos pères de ne pas posséder. Il y a donc dans le chant grégorien, des sons diversement nuancés, que nous distinguerons en sons *syncopés*, *appuyés*, *répercutés*, *tremblés*, et *étouffés*.

1° Sons syncopés.

Lorsque deux formules, comme par exemple un *scandicus* et un *climacus*, viennent à la suite l'un de l'autre, de manière à ce que le premier groupe finisse sur le même degré de l'échelle où commence le second, et qu'ainsi les deux notes à l'unisson doivent s'émettre d'une façon continue; nous verrons, en traitant plus loin du rhythme, que cette réduplication du même son produit un effet analogue à celui de la syncope en musique. Nous en parlons ici, simplement pour énumérer ensemble toutes les particularités d'exécution, quoique celle dont il s'agit n'ait pas de signe spécial, et qu'elle s'indique seulement par la juxtaposition des signes : Ici les deux *virga* font syncopes.

2° Sons appuyés.

Une circonstance qui présente beaucoup d'analogie avec le cas précédent, est celle où la voix, dans un mouvement descendant, doit s'arrêter et appuyer fortement sur l'avant-dernière note du groupe. Le son qui doit être ainsi renforcé et prolongé se trouve représenté dans la plupart des manuscrits par un petit trait horizontal brisé qui surmonte un petit point ; le point indique un son faible pour terminer le groupe. Ce trait brisé est le *pressus*. Il s'adjoint tantôt à une virga tantôt à la

Pressus.

seconde note d'une clivis : Le groupe entier dans le premier cas représente deux sons, et dans le deuxième cas trois sons; mais c'est toujours le son pénultième qui est *pressus*. Dans quelques manuscrits, le *pressus* consiste en une petite virgule d'une forme particulière, mise à côté des notes d'un groupe ordinaire comme, par exemple, près de la seconde note du *climacus* ce qui équivaut à .

3° Sons répercutés.

Il n'est pas rare de rencontrer dans la notation neumatique, une sorte de virgule, différente du signe ordinaire appelé *virga*, c'est-à-dire plus courte et un peu plus arquée, du moins dans la plupart des manuscrits. Cette note est simple ' double '' ou triple ''' et se nomme suivant le cas, *apostropha* ', *distropha* '' ou *tristropha* ''' et d'une manière générale *strophicus*. L'*apostropha* se trouve toujours jointe à une autre formule, à la *clivis* par exemple, soit avant soit après . Ce même signe lorsqu'il se trouve redoublé '' *distropha*, ou triplé ''' *tristropha* peut aussi être joint, comme l'*apostropha* ' à une formule, '' ''', mais souvent aussi il est seul. Il peut encore s'accompagner lui-même '' ''' et quelquefois se trouver sous cette forme Dans ce dernier cas, l'*apostropha* n'est plus à l'unisson mais à une tierce de distance du *distropha*.

Strophicus.

Au *strophicus* se rapporte l'*oriscus*, qui indique comme le *distropha* une note jointe à une autre à l'unisson, avec cette différence que l'émission en est plus liée, et se rapproche de la syncope.

Oriscus.

4° Sons tremblés.

Lorsque dans un mouvement ascendant, qui est ordinairement d'une tierce mineure, se rencontre, comme nous l'expliquerons plus loin, un son vibré ou tremblé, la note qui représente cette particularité d'exécution se nomme *quilisma* : c'est un *podatus* ou un *torculus* dont le trait initial est triplé : Le *quilisma* est toujours précédé d'une note qui est le point de départ du mouvement ascensionel : cette note est ou un *punctum* ou la dernière note d'un groupe

Quilisma.

5° Sons étouffés.

Nous entendons ici par sons *étouffés* ceux que Gui d'Arezzo nomme *liquescents*. Nous en déterminerons plus loin la nature

Sons liquescents.

et l'usage; disons seulement ici, pour apprendre à discerner dans l'écriture la présence du son liquescent, que celui-ci ne peut se rencontrer qu'à la fin d'une formule, et seulement quand on passe d'une syllabe à une autre dans des circonstances que nous indiquerons.

Pour marquer dans la notation neumatique le son liquescent, le trait final de la formule se trouve modifié de la manière que nous allons expliquer :

1° Si la formule se termine par un son aigu, *la virga* se trouve écourtée comme on le voit dans les exemples suivants :

v au lieu de ʃ

Epiphonus.

Cette modification du *podatus* se nomme *epiphonus.*

On trouve de même : ʃ au lieu de ʃ ou ʃ.
ʌ au lieu de ʌ etc.

2° Si la formule se termine par un son grave, le trait final, ou *accent grave*, est bouclé de cette manière :

ʃ pour ʌ.

C'est le *cephalicus*, modification de la *clivis.*

De même encore : ʃ pour ʌ.
ʃ pour ʃ.

Cephalicus.

3° Si l'on doit ajouter une note liquescente au *strophicus* le dernier trait se trouve allongé de cette sorte ;

ʃ au lieu de "
ʃ au lieu de "'

Pour l'*oriscus*, le procédé d'écriture est le même que pour l'*apostropha.*

Dans certains tableaux de neumes, il n'est question ni de l'*epiphonus* ni du *cephalicus* : toutes les formules avec son liquescent conservent chacune son nom ordinaire, auquel on ajoute le qualificatif de *hemivocalis* ou *semivocalis;* qui exprime parfaitement du reste la nature du son liquescent : un son proféré à demi-voix. Ainsi l'*epiphonus* est appelé *pes* ou *podatus semivocalis* v ; le *cephalicus* se nomme *flexa semivocalis* ʃ ; il y a aussi le *torculus semivocalis* ʃ le *quilisma semivocalis* ʃ ʃ etc.

Quelquefois il arrive qu'au lieu d'un seul son liquescent terminant une formule, comme dans les cas précédents, il s'en présente deux, ou même dans quelques cas très-rares, trois ou quatre, surtout dans le mouvement descendant. Le trait bouclé de la formule devient alors un trait arqué, et le signe se nomme *ancus* pour le *climacus;* pour le *pes subbipunctis.*

Ancus.

Ces formules s'appellent aussi *flexa cornuta* ou *sinuosa*, *pes cornutum* ou *sinuosus*, *quilisma cornutum* ou *sinuosum.*

L'*ancus* présente dans un certain nombre de manuscrits une forme un peu différente : il s'écrit à la manière d'une *clivis*, d'un *torculus* etc. augmenté d'un crochet répondant au dernier son du groupe qui en effet est celui qui s'efface davantage dans l'émission de l'*ancus* au lieu de .

La note *semivocalis* est devenue plus tard la *plique*; mais, celle-ci n'a plus la même valeur que la *semivocalis* primitive.

Nous venons de faire connaître la forme primitive et régulière des signes principaux de la notation neumatique, de ceux du moins qui dérivent de l'accent grave et de l'accent aigu diversement combinés. Il existe, avons-nous dit, des neumes d'une autre espèce, plus rares que les premiers, mais qui dans certains pays, comme par exemple dans l'Aquitaine, paraissaient avoir été longtemps les seules connues; ou du moins ce sont ceux que les monuments liturgiques de ces régions méridionales nous offrent le plus communément : on les appelle les *neumes à points superposés.*

Neumes à points superposés.

Le système des *accents*, qui consiste à représenter les tons graves et les tons aigus par des traits diversement inclinés parle plus à l'intelligence qu'aux yeux. Pour figurer d'une manière plus sensible et moins abstraite les mouvements divers de la voix dans le chant, on a imaginé de se servir du *point* comme signe du son.

Le *point* n'est plus ici, comme tout à l'heure, une forme dérivée; il est l'élément propre et constitutif de cette seconde espèce de neumes.

Le son, dans ce système, est donc représenté par le *point*, tout aussi bien le son aigu que le son grave; et c'est par la combinaison des *points* que se figure la combinaison des sons.

Les formules sont des groupes composés d'autant de *points* distincts qu'il y a de sons différents, et les *points* sont disposés de manière à diriger le mouvement de la voix de l'aigu au grave ou du grave à l'aigu.

1° Si le mouvement est descendant, la formule est composée de simples *points* ainsi superposés verticalement : et le *point* placé au sommet de la perpendiculaire s'exprime le premier. *Groupes descendants.*

Clivis. ⁝ *Climacus.*

2° Si le mouvement est ascendant, les *points* suivent une ligne ascendante tant soit peu inclinée vers la droite, et le *point* culminant qui termine la série est allongé en forme de *virga* ou de petit cercle. *Groupes cendants.*

Podatus. *Scandicus.*

3° Il en est toujours ainsi de la dernière note d'une formule, quand cette note est plus élevée que la précédente. Exemple :

Porrectus. *Climacus resupinus.*

4° Si la note culminante de la formule n'est pas la dernière, le *point* n'est pas allongé. Exemple :

Torculus. *Pes subpunctis.*

5° Quant aux signes d'ornement, voici la forme qu'ils affectent dans la notation à *points superposés.* *Signes d'ornements.*

Strophicus. *Quilisma.* *Pressus.*

Semivocalis grave ou *Cephalicus.*

Semivocalis aigu ou *Epiphonus.*

Tel est le mode primitif et ordinaire de combiner les notes dans ce système.

Bientôt, en disposant les *points*, comme il vient d'être dit, on est arrivé à les relier entre eux et à former de la sorte des groupes, qui présentent une grande analogie avec les figures provenant de la combinaison des accents. Ainsi la *clivis* présente cette forme le *torculus* celle de la *clivis* liée précédée d'un point. Les points primitifs du *porrectus* également se sont allongés en forme de traits, et soudés entre eux, surtout dans le *porrectus præpunctis* ou *torculus resupinus* ainsi écrit : *Points liés.*

Union des deux systèmes de notations.

Nous voyons ici les deux systèmes, celui des *accents* et celui des *points* arriver aux mêmes termes par des voies différentes. Partis de principes opposés, mais en réalité tendant au même but, qui est d'indiquer des groupes de sons, ils finissent par se rencontrer, par se compénétrer, par s'identifier même, du moins en partie; soit par simple coïncidence, soit peut-être aussi que les deux notations se sont emprunté mutuellement quelques signes; qui sont devenus communs aux deux systèmes. C'est du moins ce que nous remarquons dans un certain nombre de manuscrits; tandis que d'autres restent fidèles à la tradition propre à chaque système.

Chapitre V. — PHASES DIVERSES DE L'ÉCRITURE NEUMATIQUE.

En vain chercherait-on, soit au moyen des *points superposés*, soit au moyen des *accents combinés*, à découvrir, comme plusieurs l'ont tenté, l'intervalle précis que doit franchir la voix en passant d'un son à un autre. Sous ce rapport, les neumes, quoi que l'on ait pu dire, n'offrent pas d'indication directe : ils ne peuvent suffire par eux-mêmes à déterminer exactement l'intervalle des sons qui composent la mélodie. Indirectement sans doute, la présence de certaines formules, et la manière dont telles ou telles de ces formules se succèdent, peuvent servir de points de repère, et comme de clef pour la lecture du chant. C'est ainsi que le *strophicus*, par exemple, correspondant presque toujours à la note *ut* ou à la note *fa*; le *quilisma*, a un intervalle de tierce mineure; ces deux neumes font indirectement mais véritablement fonction de clef. Toutefois il est vrai de dire que les neumes n'ont pas ce but, et que rien dans ce qui les constitue essentiellement, ne peut servir à distinguer la distance tonale qui sépare dans chaque groupe tel son d'un autre.

Les neumes n'indiquent pas directement l'intervalle exact des sons.

La preuve évidente en est dans un fait aussi fréquent que facile à constater. On voit en effet, dans les manuscrits, des notes dont la forme est absolument identique et qui cependant expriment des intervalles totalement différents; c'est donc que la forme de ces notes n'indique pas les intervalles. Que l'on examine, par exemple, dans un chant les différents *podatus* qui s'y rencontrent, on trouvera toujours que cette formule correspond à deux sons dont le second est plus élevé que le premier : mais l'intervalle qui les sépare, est-il d'une seconde majeure ou mineure, d'une tierce, d'une quarte ou d'une quinte? rien ne l'indique, puisque ces *podatus* se ressemblent tous.

Les anciens, qui faisaient usage de la notation neumatique, la nomment *usuelle* précisément parce que l'usage et la tradition étaient, sinon absolument le seul moyen, du moins le moyen principal pour l'interpréter.

Témoignage d'Hucbald.

Hucbald, après avoir parlé de la notation alphabétique au moyen de laquelle on peut, comme il le dit, chanter une mélodie quelconque, ajoute qu'il n'en est pas ainsi de la notation usuelle. Celle-ci, dit-il, composée de signes qui affectent des formes différentes suivant différents pays, peut, il est vrai, rappeler à la mémoire une mélodie connue; mais elle ne peut servir à chanter, sans le secours d'un maître, une mélodie que l'on n'a pas apprise; car les indications qu'elle fournit sont, sous le rapport de l'intonation, vagues et incertaines; comme on le comprendra par l'exemple suivant :

Alleluia.

On voit bien qu'ici la première note, qui est un accent aigu, suppose un son relativement plus élevé que le suivant : on pourrait toutefois lui donner plus ou moins d'acuité, sans contredire à ce qui est écrit. La seconde note, qui est un accent grave uni à l'aigu, indique par conséquent une dépression de la voix; mais faut-il baisser le ton d'un degré, de deux ou de trois? il est impossible de savoir là-dessus l'intention du compositeur, si l'on n'entend quelqu'un chanter la note. Hucbald ajoute qu'il en est ainsi du reste; puis il indique la manière de fixer avec certitude la valeur tonale des sons pour suppléer à l'insuffisance des neumes. (Scriptores t. I. p. 117. Cf. t. II. p. 258).

Les lettres servent à fixer la valeur tonale des neumes.

Pour déterminer le degré précis de chaque note sur l'échelle, faciliter ainsi l'étude du chant, et garantir les mélodies grégoriennes des altérations qui allaient devenir de plus en plus imminentes, on a eu recours à divers moyens. Depuis longtemps déjà, mais dans une mesure très-restreinte, c'est-à-dire, presque exclusivement pour les exemples donnés dans les traités de musique, on s'était servi de la notation alphabétique soit seule, soit jointe aux neumes. Quelques maîtres de chant, comme S. Odon, songèrent, dans un but spécialement didactique, à appliquer ce procédé à toutes les pièces du Graduel et de l'Antiphonaire. C'est ainsi qu'a été écrit, et écrit pour les écoles, comme nous l'avons déjà remarqué, le manuscrit bilingue de Montpellier, dont l'heureuse découverte par M. Danjou, ne

nous laisse pas moins dans le regret pour la perte de l'Antiphonaire de S. Odon.

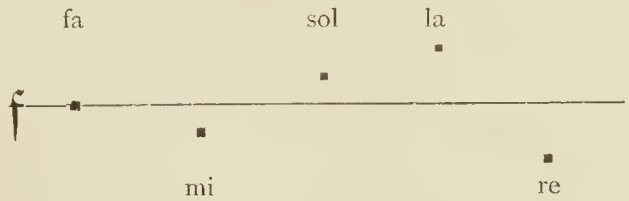
Pendant que l'on cherchait ainsi à faciliter la lecture des neumes, en leur adjoignant les lettres; dans le même but et peu à peu se formait et se perfectionnait une autre méthode, qui devait avoir un succès plus universel et plus durable.

Pour indiquer d'une façon moins abstraite que par le secours des lettres, les intervalles que la voix doit parcourir en chantant, la pensée vint assez naturellement de disposer les neumes à des hauteurs diverses suivant la différence des intervalles. Cette manière fut d'abord appliquée à la notation *à points superposés*; et cette notation en effet, par sa nature même, était déjà presque cela; il ne fallait que laisser suivre son cours à la pensée qui avait superposé les points pour arriver à faire éclore comme spontanément tout le système.

La hauteur relative donnée aux neumes en indique le ton.

Neanmoins, même avec les points, il fallait au transcripteur un soin extrême pour bien les échelonner et les disposer à la hauteur convenable. Afin de mieux y réussir, le copiste traçait une ligne autour de laquelle chaque note trouvait sa place. Au commencement de la ligne était écrite la lettre correspondant à la note qui devait avoir sa place sur la ligne même; sinon, l'usage apprenait à connaître cette note.

Supposons que ce soit F (fa). Dans ce cas, les notes E (mi) et G (sol) se trouvaient tout près de la ligne, l'une au-dessous, l'autre au-dessus. Plus haut que le G (sol) venait A (la), et plus bas que E (mi) la note était D (re); et ainsi de suite, pour les autres notes, selon leur degré respectif de gravité ou d'acuité.

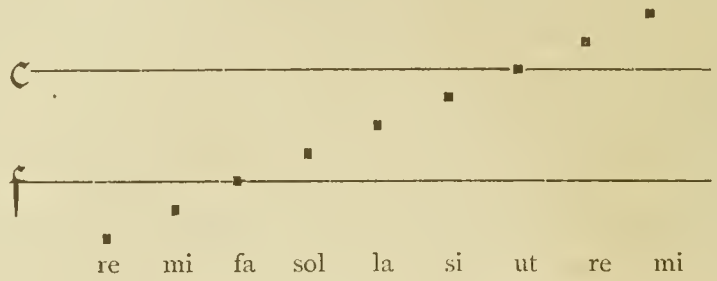


Portée d'une ligne.

La méthode était simple ; mais plus les points représentant les sons devaient être éloignés de la ligne, plus il était difficile au transcripteur de les placer à la distance voulue, et au chantre d'apprécier cette distance.

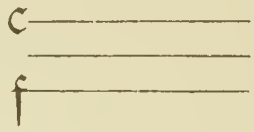
C'EST pourquoi il devenait nécessaire de tracer une seconde ligne qui, en fixant la place de la note distante d'une quinte de la première ligne, rendait certaine la lecture de cette note et de ses voisines.

Portée de deux lignes.



SANS cette seconde ligne, la distance de *si* et *ut* restait ambiguë; plus haut, celle de *ré* et *mi* impossible à voir; mais avec les deux lignes, il devient plus facile de fixer tous les degrés de l'échelle; pourvu toutefois, en ce qui concerne la note *la*, que celle-ci soit bien au milieu des deux lignes; et aussi que le *ré* grave ne monte pas trop près de la ligne du bas, et enfin que le *mi* aigu n'approche pas trop de la ligne supérieure. Si donc le copiste n'était pas guidé par un coup d'œil sûr, il y avait encore là matière à erreur; il ne restait plus, pour couper court à toute confusion et à tout embarras, que de tracer une ligne au milieu des deux autres, répondant à la note *la*.

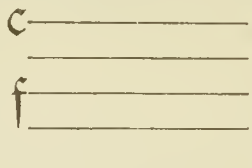
Portée de trois lignes.



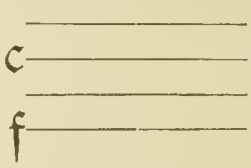
Enfin, selon que le chant s'étend vers les sons graves ou vers les sons aigus, on ajoutait une quatrième ligne

Portée complète.

soit au dessous de *f* :



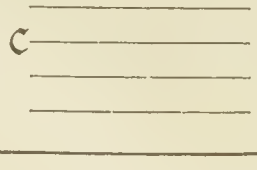
soit au dessus de *c* :



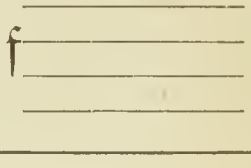
Et c'est ainsi que se trouva inventée la portée actuelle de quatre lignes; et avec elle, les clefs : celle de C ou d'*ut*, celle de F ou de *fa*. L'on employait quelquefois simultanément ces deux clefs, comme nous l'avons écrit plus haut; mais plus souvent une seule suffisait; on trouve, selon le besoin,

Clefs.

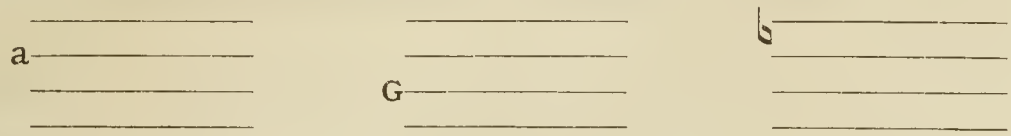
tantôt la clef d'*ut*:



tantôt la clef de *fa*:



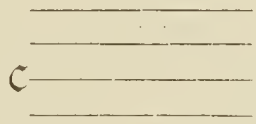
Quelquefois d'autres lettres, spécialement les lettres *a*, ou *g*, ou *b* font, elles aussi, fonction de clef :



Dans l'usage actuel, le *b* ne dispense pas de la clef d'*ut*. De son côté, le G n'est plus usité que pour la portée de cinq lignes dans la musique moderne.

Afin que l'œil pût discerner plus promptement la ligne qui portait la lettre-clef, cette ligne fut distinguée par une couleur. Le rouge fut assigné généralement à la ligne du *fa* et le jaune à la ligne de l'*ut*. Quelquefois lorsque le *fa*, désigné par le minium, se trouvait occuper un interligne, on n'en traçait pas moins le trait rouge; cela du moins dans le cas où la note *fa* paraissait dans la mélodie; ce trait supplémentaire ne compte pas alors pour la portée, et n'en occupe pas toute la longueur.[1]

Portée coloriée.



Ce système constitue ce que l'on appelle la notation *Guidonienne*, parce que Gui d'Arezzo a, sinon inventé, du moins perfectionné tout ce système, et l'a mis en pratique pour tout un Antiphonaire, qu'il offrit au Pape Jean XIX., ainsi noté avec les quatre lignes et les couleurs. Le Pontife fut émerveillé de ce genre de notation, par lequel était rendue si facile la lecture du chant. Dans un petit traité *De ignoto cantu*, devant servir de prologue à son Antiphonaire, Gui expose lui-même les avantages de sa notation. Celle-ci toutefois ne parvint que bien à la longue à s'implanter partout; car jusqu'aux douzième et treizième siècles, on voit encore des livres notés à l'ancienne manière, c'est-à-dire avec les neumes sans lignes.

Antiphonaire de Gui d'Arezzo.

L'usage des lignes facilita beaucoup la lecture des neumes, mais n'en changea ni la forme ni la signification, du moins dans le principe.

[1] Nous remplaçons ici la ligne rouge par une ligne pointillée.

Peu à peu cependant les neumes primitifs se trouvèrent modifiés, non dans leur forme essentielle comme groupe, mais dans leur forme graphique; et ceci sous l'influence de deux causes.

Une double cause modifie la forme des neumes.

D'abord, pour pouvoir être disposés sur les lignes, certains traits prirent plus de corps; on marqua d'un point carré la tête de la *virga* dont, sans cette précaution, la place sur la portée serait demeurée incertaine. Ce point devint bientôt la partie principale de la formule, et le trait qui constituait d'abord la *virga* se changea en une simple ligature.

La seconde et principale cause des modifications graphiques apportées aux neumes primitifs, ce furent les changements que l'écriture en général eut elle-même à subir insensiblement. Mais au milieu de ces transformations graduelles et parallèles des neumes et des lettres, les neumes comme les lettres demeurèrent toujours faciles à reconnaître. Lorsque la plume eut élargi sa pointe, donnant aux lettres cette forme plus pleine et plus anguleuse qui caractérise l'écriture gothique, les neumes aussi prirent du corps et des angles; mais chaque groupe demeura ce qu'il était. Ainsi le *podatus* fut toujours un *podatus*, le *torculus* un *torculus*; de même que dans le texte la lettre A fut toujours un A, le B un B, malgré les modifications propres à chaque genre d'écriture et à chaque époque.

Les neumes et les lettres ont une destinée commune.

Pour nous y reconnaître plus facilement dans cette transformation graphique des neumes, nous devons distinguer comme deux courants : l'un qui se manifeste en Allemagne, l'autre en France et en Italie.

Deux genres d'écriture.

L'Allemagne fut le pays privilégié du caractère gothique, qui y subsiste encore aujourd'hui; les neumes y furent écrits avec plus de rigueur, plus de logique et de tenacité que partout ailleurs, selon tous les principes de ce genre d'écriture. En France et en Italie, les livres du moyen âge sont aussi écrits en lettres gothiques, mais généralement avec plus de souplesse et de liberté : et en ce qui concerne les neumes, nous devons remarquer une différence dans la manière dont la plume est posée pour les tracer. En France et en Italie, comme en Allemagne, la plume a le bec élargi; mais en Allemagne, le bec de la plume a sa largeur posée obliquement, tandis qu'en France et

en Italie, il demeure dans la position verticale; ce qui donne de l'épaisseur aux traits horizontaux et un délié assez fin aux traits verticaux. Les tableaux que nous allons donner permettront de suivre les deux courants dont nous avons parlé. Nous étudierons d'abord la forme latine, puis la forme gothique des clefs; et ensuite celle des neumes, également dans les deux genres d'écriture.

Les lettres, nous l'avons vu plus haut, n'ont commencé à être régulièrement en usage, comme clefs musicales, qu'avec les lignes de la portée; c'est pourquoi nous n'aurons pas à remonter plus haut que le onzième siècle, époque où apparaît dans sa perfection la notation guidonienne. Les lettres-clefs, quant à la forme, ne se distinguent pas alors des lettres ordinaires; ou s'il y a parfois, dans le même manuscrit, une différence, celle-ci tient à ce que la musique n'est pas de la même main que le texte, ou même se trouve être d'une époque postérieure.

Les clefs se transforment peu à peu.

Quand on s'éloigne de l'origine, on voit les clefs se transformer, en conservant le genre d'écriture propre à chaque époque; mais il n'y a plus entre la clef et la lettre correspondante qu'un rapport de similitude générale; l'une n'est plus, comme à l'époque primitive, la reproduction matérielle de l'autre. Ainsi dès les douzième et treizième siècles, mais surtout au quatorzième et au quinzième, on voit la clef de la musique et la lettre du texte conquérir, pour ainsi parler, chacune une existence propre et indépendante : soumises l'une et l'autre aux mêmes lois calligraphiques, chacune cependant se transforme à sa manière; mais toujours on reconnaît dans la clef d'*ut* la lettre C, dans la clef de *fa* la lettre F, dans la clef de *sol* la lettre G, dans le bémol et le bécarre la lettre B. C'est par altération que dans certains manuscrits le B *quadratum* ressemble à la lettre *h*.

Il est intéressant de voir ainsi les caractères musicaux se transformer dans le cours des âges d'une façon presque insensible, et pour ainsi dire inconsciente. On remarque, dans ce développement graduel, une spontanéité qui fait contraste avec le besoin d'invention dont les esprits modernes sont si facilement tourmentés.

Mais voyons les tableaux.

Tableau des clefs et de leurs transformations.

Notation Latine.

Époques.	Clef d'*ut*.	Clef de *fa*.	Clef de *sol*.	B *molle* ou *rotundum*.	B *durum* ou *quadratum*.
XIe siècle.	c	f	G	b	b
XIIe et XIIIe siècles.	c	f f	G	b	h
XIVe et XVe siècles.	c	f f	G	b	h
Musique moderne.		𝄢	𝄞	♭	♮

Notation Gothique.

XIe siècle.	c	f f f	G	b	b
XIIe et XIIIe siècles.	c	B	G	b	h
XIVe et XVe siècles.	c	3	𝄞	b	b
Musique moderne.		𝄢	𝄞	♭	♮

La lettre F est celle qui a subi les altérations les plus notables. Elle se compose régulièrement d'un trait vertical, d'où partent à droite deux barres horizontales : l'une au sommet, l'autre au milieu. Le trait vertical, surtout dans la notation latine, s'est arrondi, jusqu'à devenir le demi-cercle qui forme le corps de la clef de *fa* dans la musique moderne. Les deux barres horizontales, dans certains pays, se sont transformées en de simples points, losanges pour le plain-chant, et ronds pour la musique; ailleurs elles se sont au contraire liées, ou à la manière d'un C ou à la manière d'un 3. Celui-ci s'emploie également seul, sans le trait vertical, pour exprimer la clef de *fa*. La forme donnée à la clef de *sol* dans la musique, présente une analogie frappante avec le G gothique ornementé, que l'on voit dans le deuxième tableau de la page précédente.

Clef de fa.

Quant aux neumes, la forme que nous leur donnons est la plus régulière en même temps que la plus ordinaire : celle qui permet de lire plus facilement les différentes sortes de manuscrits appartenant au même genre d'écriture.

Dans chaque genre de notation, il se présente en effet des particularités plus ou moins importantes qui distinguent tel ou tel manuscrit, ou du moins telle ou telle classe de manuscrits. Ces particularités consistent en ce que certains groupes sont écrits diversement, et souvent aussi en ce que certaines nuances d'exécution sont représentées par des neumes qui, non-seulement diffèrent pour le mode d'écriture, mais ne sont pas en réalité les mêmes. Ajoutons cependant tout de suite, pour que l'on ne croit pas qu'il y ait dans les manuscrits des variantes sérieuses, que ces neumes différents sont toujours analogues et donnent pour l'oreille un résultat presque identique.

Diversité des écritures.

Il en est des formes de notation dans les manuscrits, comme des formes d'écriture; elles peuvent varier non-seulement selon les époques, mais aussi selon les habitudes et quelquefois le caprice des copistes. De plus, les neumes ne sont pas toujours transcrits par des copistes de profession, mais par des notateurs qui semblent avoir travaillé pour eux seuls. On les lit cependant, quand on est bien au fait des neumes et des mélodies, comme on lit un texte mal écrit quand on connaît bien la langue, parce que les lettres mieux formées font deviner les autres.

Dans la série des signes qui commence au bas de cette page et se poursuit au sommet de la suivante, nous allons du plus simple au plus composé. La liste pourrait être plus complète; mais telle que nous la donnons, elle fera suffisamment comprendre la manière dont chaque signe va se modifiant dans le cours des siècles, sans altération substantielle, jusqu'à l'époque où les groupes se désagrégent et bientôt disparaissent, pour être remplacés par les notes du plain-chant moderne; où il n'y a plus trace de formules, mais des notes uniformément juxtaposées les unes à côté des autres. Nous ajoutons au bas de nos tableaux ces points carrés qui sont venus si malencontreusement se substituer, dans les livres actuels, aux beaux neumes grégoriens.

Transformations des neumes latins.

Notation Latine.

Neumes ordinaires.

SIÈCLES.	PUNCTUM.	VIRGA.	PODATUS.	CLIVIS.	TORCULUS.	PORRECTUS.
VIIIe et IXe						
X^e et XIe						
XIIe et XIIIe						
XIVe et XVe						
Notes modernes.						

Phases diverses des neumes.

Notation Latine.

SIÈCLES.	SCANDICUS.	SALICUS.	CLIMACUS.	PES SUBPUNCTIS.	CLIMACUS RESUPINUS.
VIIIe et IXe					
Xe et XIe					
XIIe et XIIIe					
XIVe et XVe					
Notes modernes.					

Sommet de la virga.

Comme nous l'avons déjà remarqué, la tête ou point carré qui vient, à partir de l'époque guidonienne, surmonter la *virga*, et en est dès lors une partie intégrante et obligée, a été commandée par le besoin de déterminer avec netteté à quelle ligne ou à quel interligne correspondait cette note; car couvrant plusieurs degrés de l'échelle, elle serait demeurée dans le vague si, en la traçant, la plume n'avait appuyé sur le degré voulu.

Les autres signes subissent une transformation analogue : les traits déliés des neumes primitifs se renflent en certains endroits, pour marquer la place de chacun des sons sur la portée. Il arrive alors que ce qui dans les figures était d'abord accidentel, devient la partie importante de chaque formule; et les traits, qui seuls constituaient originairement le neume, ne sont plus que de simples ligatures.

Double forme du podatus.

A l'époque guidonienne, le *podatus* a deux formes. Souvent ces deux formes paraissent l'une et l'autre dans le même manuscrit : dans ce cas le premier, qui est moins arrondi, indique des sons plus marqués; l'autre, des sons qui coulent plus légèrement. C'est un souvenir des signes *Romaniens*, dont nous aurons à nous occuper au chapitre suivant.

Double forme du porrectus.

Des deux formes du *porrectus*, la première est la plus usitée : pour tracer cette formule, comme pour les rhombes du *climacus*, le bec de la plume prend un instant la position oblique, qui est celle de l'écriture gothique; si la plume reste droite, les traits se renflent au bas et au sommet de la formule : c'est le second *porrectus*, qui ne diffère en rien du premier pour la valeur.

Examinons maintenant les neumes gothiques.

Notation Gothique.

Neumes ordinaires.

SIÈCLES.	PUNCTUM.	VIRGA.	PODATUS.	CLIVIS.	TORCULUS.	PORRECTUS.
VIIIe et IXe						
Xe et XIe						
XIIe et XIIIe						
XIVe et XVe						
Notes modernes.						

NOTATION GOTHIQUE.

SIÈCLES.	SCANDICUS.	SALICUS.	CLIMACUS.	PES SUBPUNCTIS.	CLIMACUS RESUPINUS.
VIIIe et IXe					
Xe et XIe					
XIIe et XIIIe					
XIVe et XVe					
Notes modernes.					

NOUS avons ici, comme dans la notation latine, un double *podatus* : l'un plus appuyé, l'autre plus coulant. Dans l'écriture gothique, la seconde forme du *podatus* sert quelquefois à traduire l'*epiphonus*. On trouve aussi, dans les manuscrits allemands, une sorte de *podatus*, dont la courbe initiale est redoublée . C'est le *pes quassus*. L'usage qui en est fait, et la valeur qu'on doit lui attribuer, varient selon les manuscrits : dans quelques-uns, le *pes quassus* équivaut, pour l'exécution, au *salicus*; dans d'autres, au *quilisma*; mais plus ordinairement, au simple *podatus* de la première espèce. Dans certaines compositions musicales du moyen âge, d'une facture particulière et d'une exécution plus nuancée et plus expressive que ne le comporte le chant grégorien, le *pes quassus* apparaît plus fréquent et

Pes quassus.

demande un appui de la voix plus fort et plus vibré, en rapport avec le genre de ces mélodies.

On voit à la dernière ligne des deux tableaux qui précèdent, comment les traits constitutifs des formules se sont disjoints, de manière à rendre la lecture du chant très-difficile. Cette altération est analogue à la manière dont certains livres sont datés. En lettres gothiques, l'année 1500, par exemple, s'écrivait ainsi : CD ID ; mais il n'est pas rare de voir les éléments des lettres CD et ID séparés de cette façon : C I D I D. Pour lire une date ainsi écrite, il faut rejoindre par la pensée ce qui a été disjoint : il en est de même des notes gothiques de la dernière période.

Disjonction des éléments de la formule.

Un certain nombre de manuscrits, particulièrement en Italie, présentent des figures de notes un peu différentes de celles que nous avons décrites, mais où l'on reconnaît cependant toujours les formules en usage partout. Ainsi dans ces manuscrits, comme on voit ci-après, la *clivis* est formée par la jonction de deux traits; le premier horizontal, le second vertical; elle ressemble à la deuxième *clivis* gothique. Souvent aussi les traits servent simplement à relier les notes de chaque groupe, comme on le voit, par exemple, dans le *scandicus*.

Notation italienne.

VIRGA. PODATUS. CLIVIS. TORCULUS. SCANDICUS.

Pour ne pas s'exposer à faire fausse route dans la lecture des manuscrits, il est d'une extrême importance de bien voir d'abord à quel système d'écriture ils appartiennent. Il faut aussi se rendre exactement compte des particularités que chacun d'eux peut offrir. Nous l'avons déjà dit : il y a plusieurs manières équivalentes pour le fond, mais différentes dans la forme, d'exprimer aux yeux un même effet mélodique. D'un autre côté, un signe absolument semblable extérieurement, peut avoir tel sens dans un manuscrit, et un sens totalement différent dans un autre. C'est ainsi, pour ne pas sortir du terrain où nous sommes, que le caractère d'écriture H qui, dans le latin, figure une consonne aspirée, est en grec une voyelle longue appelée *êta*. C'est le même signe, mais ce n'est pas la

Le même signe peut avoir plusieurs sens.

même lettre. Il en est parfois ainsi dans les neumes : on ne doit pas s'en tenir uniquement à l'aspect qu'ils peuvent présenter.

Nous allons voir maintenant dans les signes d'ornement, appartenant soit à l'écriture latine soit à la notation gothique, des modifications graphiques analogues à celles que nous avons précédemment constatées dans les neumes ordinaires.

Notation Latine.

Signes d'ornement.

SIÈCLES.	STROPHICUS.	EPIPHONUS.	CEPHALICUS.	ANCUS.	QUILISMA.	PRESSUS.
VIIIe et IXe	, ,, ,,,					
Xe et XIe						
XIIe et XIIIe						
XIVe et XVe						
Notes modernes.						

Nous avons déjà dit ce que sont devenus chez les modernes le *strophicus* et le *quilisma*.

Le *cephalicus* et l'*epiphonus*, qui sont la *plique* de la notation carrée, ont été diversement reproduits dans les derniers manuscrits, par conséquent aussi dans les premiers imprimés: on les a traduits tantôt par une note à double queue , tantôt par

Traduction de la plique.

une caudée ordinaire ⌉, tantôt par une simple carrée ▪. On est arrivé de la sorte à oublier que ces figures expriment toujours deux notes, et que, sans s'en apercevoir, on altérait les mélodies. Cette inintelligence et cet oubli expliquent plusieurs des fautes et des anomalies, dont actuellement fourmillent les éditions de plain-chant.

Ce que nous venons de dire ne s'applique pas uniquement à la notation latine; c'est pourquoi, avant d'examiner les autres figures, il est bon d'avoir tout de suite sous les yeux le tableau général des transformations des signes d'ornement dans l'écriture gothique.

NOTATION LATINE.

Signes d'ornement.

SIÈCLES.	STROPHICUS.	EPIPHONUS.	CEPHALICUS.	ANCUS.	QUILISMA.	PRESSUS.
VIIIe et IXe	, ,, ,,,	∪	ρ	ρ	ω	ρ ρ
Xe et XIe	,, ,,,	∪	ρ	ρ ρ	ω	ρ ρ
XIIe et XIIIe	, ,, ,,,	∪	ρ	ρ β	ω	ρ ρ
XIVe et XVe	,,, ,,,	✓	ρ	ρ	ω	ρ ρ
Notes modernes.	,,, ,,,	◆	ρ	ρ	ω	ρ ρ

L'*ancus*, qui est au *cephalicus* ce que le *climacus* est à la *clivis*, et ce qu'est l'*epiphonus prœpunctis* au *scandicus*, n'a pas

toujours été mieux compris que ses congénères. La seconde forme de l'*ancus* présente avec celle de la *clivis* suivie de l'*apostropha* ou de l'*oriscus*, une similitude qui a parfois induit en erreur les copistes; il n'est pas rare en effet de rencontrer dans les manuscrits la *clivis strophica* mise pour l'*ancus*. Cette confusion de formules a été quelquefois aussi le résultat d'une simple négligence : dans la notation du quatorzième siècle surtout, la dernière partie de l'*ancus*, semblable au *cephalicus*, s'est trouvée facilement séparée de la première qui ressemble à la *clivis*; il est alors arrivé que des trois sons qui composent l'*ancus*, le second s'est trouvé redoublé comme dans le *pressus*. On a donc eu :

*Traductions fautives de l'*ancus.

et même ou encore

au lieu de qui équivaut à cette formule

La notation *à points superposés*, à laquelle il est temps d'arriver, a subi les mêmes phases que l'autre, en demeurant toutefois plus fidèle aux formes primitives; les différences graphiques n'ont guère ici consister que dans le plus ou moins de grosseur donné aux notes, et dans l'usage de la portée. Celle-ci, comme nous l'avons remarqué, s'est trouvée équivalemment et de très-bonne heure employée dans ce système; car la superposition des points à des hauteurs relatives, rendues exactes par les lignes préalablement tracées à la pointe sèche sur le parchemin, pour régler à la fois l'écriture du texte et celle des notes, constituait la portée musicale, avant que celle-ci fût inventée.

Phases des neumes à points superposés.

Nous donnons ci-après les modifications progressives que ce genre de notes a reçues, à l'instar de ce qui s'est opéré graphiquement dans la notation guidonienne. Nous suivons le même ordre et la même disposition que plus haut, et nous donnons aux formules le même nom.

On sait déjà pourquoi la *clivis*, le *torculus*, le *porrectus* ont une double forme.

Le *porrectus* de la seconde espèce pourrait se confondre avec le *quilisma*, mais on remarquera que celui-ci a la partie inférieure plus prolongée. Cette similitude de forme semble indiquer qu'il doit y avoir aussi une ressemblance d'exécution; et nous verrons plus loin qu'en effet cette ressemblance existe.

Ressemblance du quilisma *avec le* porrectus.

Notation a points superposés.

Neumes ordinaires.

SIÈCLES.	POINT.	PODATUS.	CLIVIS.	TORCULUS.	PORRECTUS.
XIe et XIIe					
XIIIe					
XIIIe					

SIÈCLES.	SCANDICUS.	SALICUS.	CLIMACUS.	CLIMACUS PRÆPUNCTIS.	CLIMACUS RESUPINUS.	PORRECTUS. PRÆPUNCTIS.
XIe et XIIe						
XIIIe						
XIVe						

Outre les neumes ordinaires, qui servent à exprimer purement et simplement les sons de la voix, avec la manière dont ceux-ci sont groupés dans le chant, la notation *à points super-*

posés, comme nous l'avons vu, a aussi des formes spéciales de notes pour indiquer les sons liquescents, trémulants, appuyés, répercutés. En voici le tableau :

NOTATION A POINTS SUPERPOSÉS.

Signes d'ornement.

SIÈCLES.	STROPHICUS.	EPIPHONUS.	CEPHALICUS.	ANCUS.	QUILISMA.	PRESSUS.
XIe et XIIe						
XIIIe						
XIVe						

QUANT aux groupes de notes, sans lesquels il n'y a pas de chant grégorien, ils sont ici, comme dans l'autre système, fidèlement conservés.

Les groupes de notes sont essentiels à toute notation.

PLUS nous remontons haut dans la chaîne des siècles, plus est exacte et partout uniforme la manière dont la suite des notes est divisée en formules. Mais à mesure que nous nous rapprochons des âges modernes, bien que la série des notes soit toujours distribuée en formules, cette distribution devient plus arbitraire et moins fidèle à la tradition. Aux quatorzième et quinzième siècles, les amateurs de chant ont d'autres soucis : la composition des motets, et le calcul des temps *parfaits* et *imparfaits* absorbent tous leurs loisirs et toute leur attention; le déchant et la mesure ont envahi le sanctuaire; le plain-chant est abandonné à la routine, et s'il en sort, c'est pour recevoir l'empreinte d'un art musical nouveau. Cependant on écrit encore de belles notes sur le parchemin, on les enlumine merveilleusement;

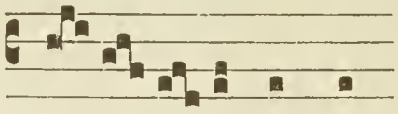
Libertés que se donnent les copistes.

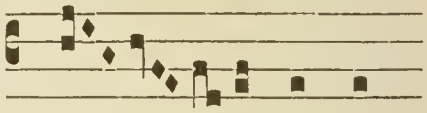
mais que font les notateurs? Pour eux les groupes de notes ne sont plus qu'une affaire de main et de plume : ils s'inquièteront peu d'attacher à un groupe une note qui auparavant appartenait à la formule voisine; ils coupent et tranchent sans merci, et recousent à leur guise les notes et les figures. Ainsi, par exemple, supposons que le calligraphe tombe vers la fin d'une ligne sur un groupe trop long pour ce qui lui reste d'espace : sans hésitation aucune et sans le moindre scrupule, il partagera la série des notes qui composent ce groupe, prenant ce qu'il lui faut matériellement pour achever la ligne, et rejetant le reste à la ligne suivante.

Il ne s'écartera pas cependant pour cela des formes graphiques traditionnelles. Qu'il s'agisse, par exemple, d'un groupe de quatre notes descendantes, il les distribuera en deux groupes de deux notes chacun; mais celles-ci seront jointes comme le sont régulièrement deux notes dans le mouvement descendant, c'est-à-dire que le *climacus* deviendra une double *clivis*.

CLIMACUS DOUBLE CLIVIS

Maître souverain des destinées du chant, le notateur, par cela seul qu'il ne sera pas sorti des formes usitées, croira avoir satisfait à toutes les exigences. Souvent il se donnera pleine carrière, sans même avoir, comme dans le cas précédent, l'excuse d'une apparente nécessité. Citons un exemple des licences auxquelles il peut se laisser aller, même dans le cours de la ligne, et sans autre motif que son caprice. Le Répons *Vos qui transituri estis* du Lundi de la quatrième semaine de carême, présente sur le mot *Domino* une suite de *torculus* d'une grande beauté, tant au point de vue du rhythme que de la modulation. Certains calligraphes ont cru sans doute plus simple de finir les groupes aux notes les plus graves.

Au lieu de 
Do- mi-no.

ils ont écrit 
Do- mi-no.

Chez un grand nombre, ce devient une habitude, presque un principe, de ne jamais finir un groupe, quand il y a encore

une ou plusieurs notes susceptibles d'être englobées dans la série des rhomboïdes qui font les délices de leur *calamus*. Jusque-là du moins, ils ne font que substituer un groupe à un autre, et ils demeurent encore fidèles aux formes régulières : ce n'est que plus tard et insensiblement que des figures insolites paraissent sous leur plume. Bientôt cependant, les formules se désorganisent et s'émiettent, comme on le voit à la dernière ligne des tableaux donnés ci-dessus, pour arriver enfin à la manière moderne, c'est-à-dire à la disparition entière des groupes, et par là à l'exécution martelée qui caractérise le plain-chant actuel.

Arrivons à la conclusion pratique.

La notation traditionnelle est la seule bonne.

Il ne peut exister de doute sur la notation qui convient au plain-chant. Cette notation n'est pas à inventer; nous la trouvons toute faite dans les monuments de la tradition. Elle se compose de notes simples : *virga* ou *punctum;* et de notes composées ou ligatures : *podatus*, *clivis*, *torculus*, etc. Voilà ce qu'il faut reproduire simplement; sans cela on ne peut espérer de restauration sérieuse du chant grégorien. Quand même on ne serait pas certain d'abord de posséder la clef de ces signes, on est sûr du moins, en les reproduisant, de reproduire le vrai chant grégorien, c'est-à-dire un chant noté d'une manière conforme aux vrais principes d'exécution. Il est évident qu'une méthode qui ne pourrait cadrer avec cette notation traditionnelle devrait, pour cette raison seule, être condamnée sans appel. Ce n'est pas à dire cependant qu'une manière de chanter doive être jugée bonne, par cela seul qu'elle concorde avec la bonne notation, ou bien que l'effet en paraît agréable ; car on peut évidemment, sans contredire la notation traditionnelle, comme aussi sans blesser l'oreille, moduler en se servant des mêmes notes que dans les livres grégoriens, d'une façon qui ne serait nullement celle de S. Grégoire. Toutefois, nous le répétons, il y a un grand pas de fait, lorsque l'on peut être certain d'avoir retrouvé la vraie notation, la notation vraiment traditionnelle et grégorienne. Nous disons *retrouver*, bien qu'elle n'ait été perdue que dans l'usage, et depuis un temps relativement court, lorsqu'on le compare à celui où cette notation s'est maintenue sans altération.

Or la certitude de posséder la notation véritable, celle dont toute la tradition s'est servie pour écrire le plain-chant, résulte

clairement, croyons-nous, de tout ce qui précède. Nous avons suffisamment fait voir en effet, que la notation primitive et celle qui a précédé immédiatement les altérations dont nous avons parlé, sont une seule et même notation, qui s'est développée progressivement et régulièrement, comme se développe tout ce qui a vie, comme se développe une plante qui germe, s'épanouit, fleurit, pousse des fruits; mais qui, au milieu de ces transformations successives, est toujours la même plante.

Unité de la notation.

Afin de mieux apprécier la raison archéologique en même temps que la portée pratique des signes de notation, tels que la tradition nous les a transmis en les perfectionnant, nous devons, au risque d'empiéter sur la question du rhythme que nous traiterons plus loin, écarter tout de suite certaines idées fausses ou inexactes qui pourraient empêcher de bien interpréter plusieurs de ces signes, particulièrement la *virga*. Ce qui nous conduira à parler des lettres dites *significatives*, et des signes attribués à Romanus.

Chapitre VI. — LES NEUMES PAR RAPPORT À LA DURÉE OU À LA FORCE DES SONS. — LETTRES SIGNIFICATIVES. — SIGNES ROMANIENS.

LES neumes, soit les neumes *à points superposés*, soit ceux qui dérivent de l'accent, ont par eux-mêmes un triple but, une triple signification. Ils indiquent :

Les neumes ont un triple but.

1° Quels sons doivent être liés dans le chant, quels sons au contraire doivent être disjoints.

2° Dans quel cas la voix doit monter, dans quel cas elle doit descendre.

3° En quelles circonstances particulières, il convient de faire entendre des sons *trémulants*, *liquescents*, *appuyés*, *syncopés*, *répercutés*.

La liaison ou la division des sons est le point capital, et sous ce rapport les neumes ont été parfaits dès l'origine.

Le mouvement de voix, ou à l'unisson, ou du grave à l'aigu, ou de l'aigu au grave, n'est indiqué d'abord dans les neumes, que d'une manière vague, ainsi que nous l'avons vu. Nous avons expliqué les perfectionnements successifs de la notation neumatique, pour suffire aussi sous ce rapport à tous les besoins.

Quant à ce qui touche aux ornements mélodiques, les premiers neumes étaient d'une très-grande richesse, et il serait difficile de reproduire aujourd'hui, soit dans l'écriture soit dans l'exécution, des nuances d'expression aussi multiples et aussi délicates.

Les éléments du rhythme mesuré ne s'y trouvent pas.

On a voulu chercher autre chose dans les neumes. Habitué que l'on est à diviser les notes musicales modernes en longues et brèves, fortes et faibles, on s'est tout de suite préoccupé de trouver également dans les neumes du chant grégorien, des valeurs diverses en durée ou en force; comme si le rhythme grégorien était établi sur les bases de la musique mesurée. De là des erreurs et des confusions nombreuses que nous voudrions prévenir, en montrant que les neumes, par rapport à la durée ou à la force des sons, n'ont nullement le sens que l'on s'est trop hâté de leur attribuer.

Les neumes par eux-mêmes ne déterminent pas la durée relative des sons.

Sans doute il se trouve parmi les neumes certains signes, comme par exemple le *pressus* et aussi le *strophicus*, qui supposent toujours et indiquent par conséquent une prolongation du son. De même, lorsque deux groupes sont unis de la manière que nous avons décrite à propos des sons syncopés, il y a aussi dans ce cas une tenue de la voix sur la même corde, c'est-à-dire deux notes qui équivalent à un son d'une durée plus longue. Mais en dehors de ces signes spéciaux, il y a la note simple, *virga* ou *punctum*; il y a les formules communes et ordinaires, telles que le *podatus*, la *clivis*, le *torculus*, le *climacus*, le *scandicus*, etc. Or nous disons que rien dans les notes simples, rien non plus dans les traits essentiels dont les groupes de notes sont composés, n'indique la durée relative des sons qui leur correspondent.

On ne doit pas chercher dans les neumes des longues et des brèves.

En effet, les éléments constitutifs des formules, on s'en souvient, sont : 1° la ligne penchée vers la droite /; 2° la ligne inclinée vers la gauche \ ; 3° le point •. S'il se présente dans quelques manuscrits, des neumes plus variés, cette plus grande variété tient à des traits accessoires ou à des modifications accidentelles dont nous parlerons : ici nous étudions les formules telles qu'elles sont en elles-mêmes, abstraction faite de tout accessoire.

Or qu'est-ce que la *virga* isolée ? et dans les formules, qu'est-ce que le trait incliné sur la droite ? nous l'avons vu : c'est le signe d'une élévation de la voix, d'un son plus aigu. Qu'est-ce que le *punctum* seul ou dans une formule ? qu'est-ce que le trait incliné sur la gauche ? le signe d'un mouvement contraire, c'est-à-dire d'un abaissement de la voix, d'un son plus grave.

Telle est la signification propre de ces éléments, qui se combinent de diverses manières, selon la diversité des groupes, mais qui sont les mêmes pour tous et doivent avoir dans tous le même sens.

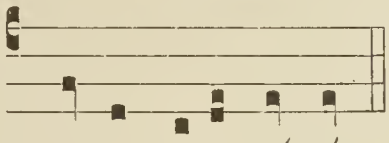
Valeur de la virga.

Les auteurs modernes qui ont vu dans la *virga*, soit isolée soit en composition, une note qui par elle-même serait plus longue, et dans le *punctum* seul ou faisant partie d'un groupe, une note brève, ne se sont pas sans doute aperçu de ce qu'il y a

d'étrange et d'absolument inadmissible dans les conséquences auxquelles leur système les a conduit, ou logiquement devrait les conduire. Voyons-en quelques-unes.

En étudiant les manuscrits les plus anciens et les plus corrects, ceux de S. Gall par exemple, on a vite remarqué que la *virga* des neumes, conformément à ce que nous avons dit, répond toujours et dans tous les cas à un son plus élevé que le suivant ou que le précédent; tandis que le *punctum* au contraire indique toujours un son relativement plus grave. Mais quel chant obtiendrait-on, si toute note plus élevée était par le fait seul de sa position culminante nécessairement une note plus longue, et toute note grave, une note forcément plus brève? Ainsi, par exemple, dans le *Gloria in excelsis* indiqué au Missel pour les fêtes doubles, on trouve les mots *bonæ voluntatis* avec la *virga* sur chacune des deux dernières syllabes, et un peu plus loin les mots *miserére nobis* finissant au contraire avec deux *punctum*.

La virga *et le* punctum *isolés.*



/ /
bonæ volunta-tis.

- -
mise-rere nobis.

Pourquoi cette différence? Pourquoi *nobis* serait-il bref, et les syllabes *tatis* longues? N'est-il pas plus simple de voir dans cet exemple que la voix monte pour arriver sur la fin du mot *voluntatis* et descend sur *nobis*?

Tel est en effet le motif qui explique la présence ici du *punctum*, là de la *virga*; motif qui à la vérité n'existe plus depuis que les notes sont échelonnées sur la portée musicale, mais qui se comprend très-bien à l'époque où les neumes étaient encore écrits *in campo aperto*, sans aucune ligne. Veut-on un autre exemple? Dans le ℣. du Graduel *Christus factus est*, on remarque une suite de *virga* sur les mots *exaltavit illum*; tandis que plus loin sur les mots *quod est super*, dans les manuscrits, c'est le *punctum* qui affecte uniformément chaque syllabe.

/ / / / / /
et exaltavit illum.

- - - -
quod est super.

Cette différence de notation s'explique très-bien d'après nos principes et en même temps les confirme : dans le premier passage la voix se maintient sur les cordes aiguës, on a la *virga;* dans la seconde le chant est sur les cordes graves, on a le *punctum.*

Si la *virga* était une longue et le *punctum* une brève, il faudrait logiquement chanter ici toutes notes brèves et là toutes notes longues. Non seulement dans ce morceau de chant, mais partout et toujours nous devrions procéder de la sorte, puisque partout et toujours c'est la même manière de noter; puisque partout et toujours les notes qui se suivent à l'unisson, quelque longue qu'en soit la série, sont uniformément ou toutes des *virga*, ou toutes des *punctum.*

La virga *et le* punctum *dans les groupes.*

Pour les groupes, la conséquence du système que nous combattons serait que dans chaque formule toute note culminante devrait être toujours longue, sans exception aucune, et celle-là seulement; ainsi la seconde note du *podatus*, la seconde du *torculus*, la première et la troisième du *porrectus* seraient autant de longues : conséquence inadmissible. Nous ne devons donc pas chercher dans la différence du *punctum* et de la *virga* un moyen de déterminer la valeur temporaire des sons dans le chant grégorien.

La virga *n'est pas une note forte.*

Mais puisque la *virga* est originairement l'accent aigu, n'indiquerait-elle pas du moins un son fort, accentué? Non, encore. Il est impossible en effet de rien comprendre à la théorie des anciens sur l'accentuation et de bien interpréter leur système de notation musicale, si l'on ne consent pas à se mettre à leur point de vue; si l'on s'obstine, par exemple, à confondre dans le chant, comme dans la lecture, d'une part l'acuité avec la durée du son, l'accent avec la quantité; et d'autre part, cette même acuité du son avec la force ou l'intensité qu'on peut lui donner. Bien que souvent simultanées, ces modifications de la voix chantante ou parlante demeurent en elles-mêmes toujours indépendantes et séparables; souvent aussi de fait elles se trouvent séparées.

Que dans le simple langage le mouvement alternatif d'*arsis* et de *thesis* amène grammaticalement, d'une façon régulière, le temps fort sur la syllabe aiguë, et le temps faible sur les syllabes graves, la chose est facile à comprendre; mais lorsque

le langage, au lieu d'être simplement accentué, se trouve chanté, c'est bien différent; car alors le chant absorbe l'accent; et puisque déjà, comme nous l'avons remarqué, la modulation plus variée du débit oratoire vient souvent modifier l'accent grammatical, à plus forte raison, celui-ci devra-t-il facilement disparaître en présence de l'accent musical et du chant proprement dit.

Il est donc inutile et même impossible d'identifier, au point de vue du temps fort, l'accent aigu du discours ou l'accent tonique qui vient relever de distance en distance certaines syllabes, et l'accent aigu de la musique qui n'a ni la même régularité, ni la même alternance. Souvent, par exemple, celui-ci maintient la voix sur plusieurs syllabes de suite à une égale hauteur; ce qui obligerait à donner plusieurs temps forts successifs, sans mélange de temps faibles, et serait destructif de tout rhythme et de tout accent.

Les motifs qui nous ont empêché plus haut de regarder la *virga* comme une note longue, s'opposent donc également à ce que nous puissions la considérer comme une note forte par elle-même. C'est un fait, comme nous l'avons dit, que la *virga* dans les anciens manuscrits se poursuit uniformément sans mélange de *punctum* sur des lignes entières de chant; ce qui arrive toutes les fois que la voix ne doit ni monter ni descendre, comme par exemple, dans le chant d'un Psaume, entre l'intonation et la médiante, et depuis celle-ci jusqu'à la terminaison; dès lors, pour être logique, il faudrait dire que ces notes successives sont toutes également accentuées, ce qui est impossible; ou bien alors avouons que la *virga* n'est pas le signe de l'accent entendu dans le sens d'un temps fort. La vraie signification de la *virga* est donc celle que nous lui avons donnée et que nous lui maintenons, en la considérant simplement comme une note relativement plus élevée que le *punctum*.

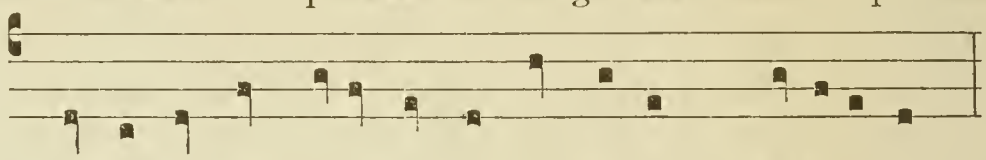
A la teneur des Psaumes, les notes ont toutes la même forme.

Les neumes primitifs transportés sur la portée furent ce qu'ils étaient auparavant et demeurèrent intacts, tant que subsistèrent les saines traditions; sauf les modifications purement graphiques et vraiment accidentelles que nous avons décrites. Toutefois plusieurs choses avaient perdu leur raison d'être. Ainsi, la distinction entre la *virga* et le *punctum*, l'une désignant, comme nous venons de le prouver, un son relativement plus élevé,

l'autre un son relativement inférieur, devenait inutile : puisque la place de la note sur l'échelle en déterminait désormais avec netteté l'intonation. On pouvait donc employer, chaque fois qu'il s'agissait d'exprimer un son unique, grave ou aigu, l'un ou l'autre de ces signes indifféremment, ou seulement l'un des deux, c'est-à-dire toujours la *virga* ou toujours le *punctum*. Mais ce ne fut que très tard que l'on en arriva à cette pratique. Pendant longtemps encore, on vit la *virga* et le *punctum* paraître simultanément sur la portée, sans que l'on puisse toujours bien deviner la raison qui a pu à tel endroit motiver le choix de la note *caudée* à tel autre, de la note *carrée*, ou même dans certains livres, de la note *losange*. Il semble souvent que l'arbitraire et la pure fantaisie du calligraphe ont présidé à ce choix; et quand on voit percer une pensée, il est rare que l'écrivain y demeure fidèle jusqu'au bout. Quelquefois cependant la note caudée marque assez régulièrement le commencement ou la fin d'une syllabe musicale ou d'un petit membre de phrase mélodique. D'autres fois les notes sont caudées, carrées ou même losanges à l'imitation de ce qui se ferait régulièrement si ces mêmes notes, au lieu d'appartenir chacune à une syllabe du texte, se trouvaient réunies en *scandicus*, *climacus*, ou en un autre groupe.

Usage de la note caudée.

1° Notes caudées répondant à la *virga* de la notation primitive :

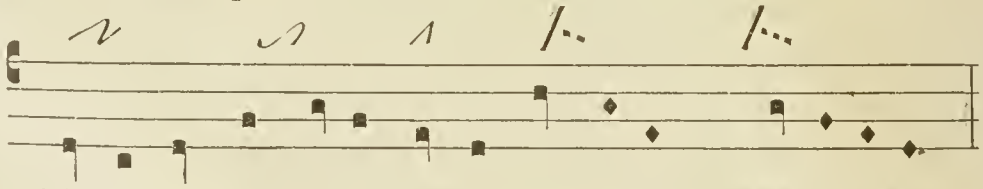


Victimæ paschali laudes immolent christi-ani.

2° Notes caudées marquant la fin des mots : *mora ultimæ vocis*.

Victimæ | paschali | laudes | immolent | christi-ani.

3° Notes caudées, carrées ou losanges, en rapport avec les formules mélodiques :



Victimæ paschali laudes immolent christi-ani.

Chaque manuscrit, sous ce rapport, a son système, quand ce n'est pas, comme nous le disions, fantaisie pure. L'accent tonique a aussi quelquefois eu son influence pour motiver la caudée; mais l'idée de donner à cette note une vraie valeur de longue ou d'accent est une idée toute moderne. Guidetti au seizième siècle ne l'avait pas encore soupçonnée, et ce n'est que dans les éditions posthumes de son *Directorium* que l'on voit la note caudée avec une valeur spéciale. Le système de Guidetti, qui est né de lui et est mort avec lui, consistait à signaler certaines notes, qu'il voulait qu'on exprimât différemment des autres, en les surmontant d'un signe de son invention.

Voici le texte de l'auteur, que nous empruntons à la seconde édition de son *Directorium*. (Romæ. 1589.)

Système de Guidetti.

Notæ autem sunt hujusmodi ■ ♦ ■ ■ ■♦.

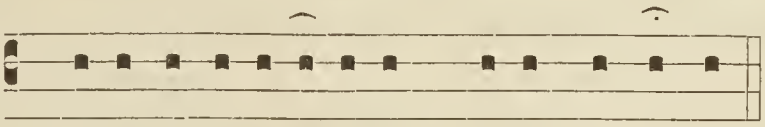
Hæc nota ■ vocatur brevis cui subjecta syllaba ita profertur ut in canendo tempus unum insumatur.

Hæc ♦ dicitur semibrevis .... dimidium unius temporis.

Hæc altera ■ ... paulo tardius.

Hæc ■ .... duorum temporum.

Hæ ■♦ conjunctæ. Tunc syllaba subjacens leni quodam spiritus impulsu pronunciabitur; proinde ac si duplici scriberetur vocali, ut Doominus pro Dominus, sed cum decore et gratia, quod hic doceri non potest. Citons un exemple : *(page 481.)*



De-us in adjutori-um me-um intende.

En général, surtout en Italie, dans les premiers imprimés comme dans les manuscrits, toute note isolée est une note caudée. En France, les imprimeurs font volontiers usage de la simple carrée; en Espagne, de la note losange. Ces divergences n'ont d'importance qu'au point de vue calligraphique ou typographique; elles ne font rien à l'exécution du chant, comme nous le verrons en exposant plus loin les principes du rhythme grégorien.

La thèse que nous soutenons sur l'insuffisance des neumes à exprimer, soit les intervalles précis que la voix doit successive-

ment franchir, soit la durée ou l'intensité relatives des sons, concerne, comme nous l'avons dit, les neumes pris en eux-mêmes, c'est-à-dire dans les éléments qui les constituent, abstraction faite de tout accessoire. Mais dans plusieurs manuscrits, ceux de S. Gall par exemple, et quelques autres de la même école, les signes que nous avons décrits présentent des particularités et des adjonctions remarquables, dont il nous faut tout de suite expliquer la nature et le but.

On voit en effet, dans ces manuscrits, certaines lettres accompagnant çà et là les neumes, puis certains petits traits ou points semblant faire corps avec les formules elles-mêmes, mais devant en être soigneusement distingués.

Pour ce qui concerne ces lettres, il faut également bien se garder, comme nous l'avons dit déjà, de les confondre avec celles qui constituent la notation alphabétique.

L'origine des lettres et des signes accessoires dont nous parlons est connue; il peut être utile de la rappeler ici brièvement.

L'école de S. Gall.

A la demande de Pépin et de Charlemagne, les Papes, on le sait, envoyèrent à plusieurs reprises des chantres habiles pour apprendre aux Francs et aux Germains les mélodies grégoriennes. Petrus et Romanus furent deux de ces députés. Ils partirent ensemble de Rome; mais on raconte qu'au passage des Alpes, Romanus tomba malade, et alla pour se rétablir demander l'hospitalité à la fameuse abbaye de S. Gall, laissant son compagnon poursuivre sa route jusqu'à Metz, où se trouvait alors le centre d'instruction pour l'enseignement du chant romain. Romanus se plut à S. Gall et y fixant son séjour il fonda là une école de chant qui devint l'heureuse rivale de celle de Metz. Il avait apporté avec lui des livres notés en neumes [1]; mais, comme le disent les auteurs, c'est plutôt par la parole que par l'écriture, *potius colloquendo quam conscribendo*, qu'il est possible d'enseigner la manière de bien chanter. Vu en effet la nature des neumes, vu surtout l'allure libre et naturelle du chant

[1] La bibliothèque de S. Gall conserve encore en assez bon nombre des Antiphonaires et des Graduels très-anciens dont l'un d'eux, publié en *fac-simile* par le P. Lambillotte, paraît être contemporain de Romanus; mais quand même on en douterait, il est impossible de ne pas voir dans ce monument vénérable, et dans les autres de la même école, la reproduction du chant, tel que Romanus l'enseignait.

grégorien, il fallait à S. Gall comme ailleurs, pour interpréter les neumes, le secours de l'enseignement oral. D'un autre côté, pour aider ses élèves à retenir ses leçons, Romanus a eu recours à certaines lettres et à certains signes particuliers ajoutés aux neumes. Ces adjonctions ne sont peut-être pas de l'invention de Romanus, car on en trouve de semblables dans quelques manuscrits de différentes provenances; mais il a fait un usage spécial de ces signes, qui pour cela sont appelés signes *Romaniens*.

Lettres significatives.

Les lettres, mises également en vogue par le chantre Romanus, sont nommées *significatives* par le bienheureux Notker, qui en donne la clef. Elles sont destinées à avertir le chantre, dans les endroits où l'on peut présumer qu'il sera plus exposé à se tromper. Parmi ces lettres, 1° les unes ont rapport à l'intonation; ainsi :

a, *l*, *s* avertissent d'élever la voix : *altius* — *levatur* — *sursum*.

d et *i* indiquent au contraire une dépression du son : *deprimatur* — *iusum*.

e, entre deux notes, signifie qu'elles sont unissonnantes, *equaliter (sonantes)*.

2° D'autres concernent la nature du son :

f et *k* marquent un son éclatant : *frende*, *klange* (pour *clange*).

g — un son guttural.

h — une aspiration.

r — une crispation du son.

o — une certaine emphase.

3° D'autres insinuent le mouvement lent ou rapide de la note ou de la formule :

c exprime la célérité : *celeriter* — *citius*.

t et *p* marquent la tenue de la voix : *tene*, *preme*.

x indique un retard, une certaine pause : *cxpecta*.

4° Certaines lettres ont un sens plus général :

b se joint à une autre lettre pour dire de bien faire ce que celle-ci recommande : *bt*, c'est-à-dire *bene tenete*.

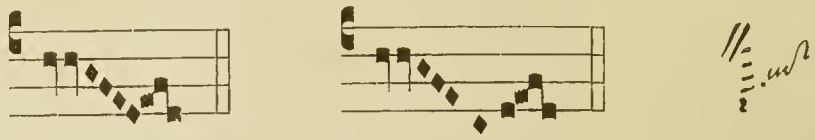
m invite à la modération : *mediocriter*.

n appelle l'attention : *nota*.

5° D'autres lettres enfin n'ont aucun sens. Notker veut dire sans doute qu'elles sont inusitées. Ce sont *q*, *v*, *y*, *z*.

Pour mieux faire comprendre l'usage et la portée des lettres *significatives*, nous allons en donner un exemple.

A LA fin des versets de Graduel ou d'*Alleluia*, on rencontre tantôt l'une tantôt l'autre des modulations suivantes :



ON comprend combien il est facile au chantre de prendre l'une pour l'autre. Pour prévenir toute ambiguité, le notateur des manuscrits de S. Gall a mis dans la seconde modulation un *i* (*iusum*) au-dessous du dernier point du *climacus*, c'est-à-dire à l'endroit même où les deux phrases mélodiques commencent à être différentes; comme pour dire au chantre: prenez bien garde, vous pourriez être tenté de ne descendre ici qu'au *ré*, c'est l'*ut* que vous devez atteindre en omettant le *ré*.

Signes romaniens.

VIENNENT avec les lettres, les traits ou points surajoutés aux neumes. Ces traits ont pour inventeurs, les inventeurs mêmes des lettres *significatives* : comme celles-ci, ils se présentent là seulement où le chantre est jugé avoir besoin d'indication, et doit être mis en garde contre une erreur. On remarque donc dans les manuscrits de S. Gall un trait surmontant la *clivis*, un point occupant la tête de la *virga*[1]; de plus, certains *punctum*, dans le *climacus*[2] par exemple, se trouvent plus marqués. De même l'accent grave ou le pied du *podatus*, les traits du *torculus* sont plus forts que dans les formules ordinaires.

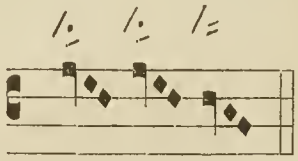
VIRGA. CLIVIS. PODATUS. TORCULUS.

CLIMACUS. PES SUDIATESSERIS. SCANDICUS SUBBIPUNCTIS.

[1] Ce point au sommet de la *virga* a une origine toute différente de celui que nous voyons apparaître à l'époque guidonienne. La signification en est également toute autre : dans l'écriture romanienne, la tête de la *virga* a une valeur pour le rhythme ; dans l'écriture guidonienne, elle est purement graphique.

[2] Le point final du *climacus*, dans certains manuscrits, comme celui de Montpellier, s'allonge régulièrement en forme de virgule. Cette virgule n'a rien de commun avec la notation romanienne; elle est le résultat d'une habitude de copiste, semblable à celle qui a fait transformer en **y** grec l'**i** final de certains mots, ex. Henry; ou qui a fait donner la forme du j au dernier **i**, lorsqu'il y en a plusieurs à se suivre dans un nombre en chiffres romains, **ij. iij. viij.** etc.

La présence du point ou petit trait surajouté, comme aussi le renforcement du *punctum*, indique un ralentissement de la voix. Ce retard correspond souvent à ce que Gui d'Arezzo appelle *mora ultimæ vocis*.



Ici la voix se repose un peu sur la fin de chaque groupe; et même pour le dernier, le retard devant être plus sensible commence dès la pénultième note. Aussi voyons-nous que ces points, ou ajoutés ou renforcés, affectent de préférence la fin des groupes et se multiplient davantage lorsque la pause est plus importante. Ces retards de la voix, marqués par certaines lettres ou par des traits et des points forts, peuvent toujours facilement s'observer, même lorsque la notation ne reproduirait pas ces particularités; pourvu toutefois que les groupes soient bien distribués et bien espacés sur la portée.

Signes du retard de la voix.

Parmi ces signes, lettres ou traits, qui viennent comme accessoires dans les neumes, et qui sont propres à un petit nombre de manuscrits, ceux qui ont rapport à l'intonation *a*, *l*, *s*, *i* sont devenus inutiles, une fois que les neumes ont été disposés sur les lignes de la portée. Ceux qui indiquent un son éclatant, guttural, aspiré, etc. sont rares, ou sont *ad libitum*, comme en général dans la musique, tout ce qui est ornement pur.

Trois sortes de clivis.

Nous devons remarquer qu'il y a trois sortes de *clivis* dans les manuscrits romaniens: la première ne porte aucun signe particulier, parce que l'exécution en est facile; la seconde est surmontée d'un *c*, indiquant qu'il n'y a pas à s'arrêter sur cette formule, mais à la couler légèrement; la troisième est marquée d'un trait horizontal, qui est l'indice d'un ralentissement dans le mouvement.

CLIVIS ORDINAIRE.	CLIVIS BRÈVE.	CLIVIS LONGUE.

Le trait horizontal, analogue à celui qui surmonte la simple *virga*, a été pris par quelques interprêtes, mais à tort, pour un *c* couché; on n'a pas pris garde que dans une écriture cursive,

les traits de cette nature ne peuvent ressembler à ceux que l'on tracerait à la règle, et que facilement ils sont un peu arqués.

Une particularité également nécessaire à signaler dans les manuscrits de S. Gall, reproduite dans plusieurs autres, c'est la manière dont sont écrits, en certaines circonstances, le *torculus* et le *pes subbipunctis*. On rencontre en effet ces deux neumes sous une forme qui semblerait empruntée à la notation *à points superposés*, bien qu'en réalité elle n'appartienne pas à ce système. Sous la seconde forme dont nous parlons, le *torculus* est nommé *tripunctum*, et le *pes subbipunctis* est désigné par le simple qualificatif neutre *subbipuncte*.

Tripunctum.

TORCULUS ORDINAIRE. TRIPUNCTUM. PES SUBBIPUNCTIS. SUBBIPUNCTE.

Ce qui caractérise pratiquement et distingue le *tripunctum* et le *subbipuncte*, c'est que dans l'une et l'autre formules, les premiers sons se trouvent ou sur le même ton ou à un demi-ton de distance. Il y a aussi dans les manuscrits romaniens une sorte de *pes quassus* ou de *salicus* ainsi figuré ; il ressemble pour la forme et l'effet melodique au *quilisma*, avec cette différence qu'il répond à une tierce majeure au lieu d'une tierce mineure, et qu'il n'a que deux courbes au lieu de trois.

Salicus.

Pour ces particularités, que la plupart des manuscrits ne présentent pas, on comprend que ceux qui les contiennent les donnent avec plus ou moins d'abondance; on comprend aussi comment les uns sont plus explicites, sans contredire ceux qui le sont moins, ou ceux qui se taisent absolument. Cette variété apparente des neumes, sous ce rapport comme sous celui du genre d'écriture, prouve que les manuscrits ne sont pas la simple copie les uns des autres; et comme tous, quoique chacun à sa manière, expriment le même sens, et conduisent aux mêmes conclusions pratiques, la tradition grégorienne ne s'en trouve par là que plus puissamment confirmée.

Les signes ne peuvent tout exprimer.

Les signes d'écriture, quelque parfaits qu'on les suppose, sont toujours impuissants à exprimer les nuances multiples du rhythme de la parole qui est aussi celui du plain-chant. Beaucoup de ces nuances doivent être laissées, dans la musique

comme dans le discours, non pas à l'arbitraire, mais au bon sens et à la nature. Le signe matériel sert à guider l'intelligence, mais ne peut la donner. L'intelligence, en s'emparant des mots pour rendre la pensée, leur communique sous le souffle de la pensée elle-même, les inflexions voulues. Ce souffle est le véritable accent du langage : c'est lui qui coordonne et assouplit les éléments matériels de la phrase, c'est-à-dire les syllabes et les mots, et fait mouvoir dans le chant comme dans le discours les articulations diverses, dont le jeu est nécessaire à la vie de l'un comme de l'autre. Celui qui ne comprend pas une langue peut mettre plus ou moins d'adresse à imiter celui qui a l'intelligence de ce qu'il prononce; mais si pour arriver à ce résultat les signes d'accentuation, de ponctuation ou de notation peuvent avoir leur utilité, encore faut-il reconnaître que toujours insuffisants par eux-mêmes, ils peuvent souvent devenir une entrave; ce qui arrive lorsque, dans la fausse persuasion qu'on doit leur demander à eux seuls le secret de la bonne prononciation, on cherche à concentrer toute l'attention du lecteur ou du chantre sur ces signes; les précautions prises alors pour assurer un meilleur résultat, deviennent par leur exagération même la cause de l'insuccès.

On doit plus d'attention au texte qu'à la note.

Qu'il nous soit permis, au sujet des lettres *significatives*, d'y voir une confirmation éclatante de notre manière d'expliquer la valeur propre des neumes; car si par eux-mêmes ces neumes avaient indiqué et les intervalles et la durée et la force des sons, Romanus n'aurait pas songé à ces signes accessoires, destinés dans sa pensée, non pas encore à préciser absolument ces intervalles, cette durée ou cette force, mais à guider les chantres, pour que ceux-ci pussent mieux saisir et mieux observer ce qu'il leur enseignait là-dessus dans ses leçons pratiques.

Tout ceci prouve également que les notes grégoriennes ont une grande variété d'expression; on peut la leur donner sans qu'il soit nécessaire de chercher dans les neumes ce qui ne doit pas s'y trouver.

En suivant, comme nous l'avons fait, les modifications qui marquent les divers âges de l'écriture musicale grégorienne, chacune d'elles apparaît avec son vrai caractère; on voit celles de ces modifications qui résultent d'un développement normal

et celles qui constituent une altération; on comprend ce qui appartient à l'archéologie pure et ce qui a conservé une portée pratique.

En reproduisant ainsi, et aussi fidèlement que possible, les anciens neumes, dans une forme devenue facilement intelligible à tous, et en même temps consacrée par la tradition, nous concilions le respect dû à l'antiquité avec les besoins du temps présent; nous suivons le progrès sans être révolutionnaires.

Nous allons au chapitre suivant reprendre la série des signes traditionnels de la notation grégorienne et en expliquer de nouveau la nature, afin de pouvoir plus sûrement ensuite en déterminer la valeur.

Chapitre VII. — RAISON DES DIVERSES FIGURES DE NOTES. — RÈGLE D'EXÉCUTION COMMUNE À TOUTES LES FORMULES.

LES signes traditionnels en usage pour écrire le plain-chant sont *simples* ou *composés*, suivant qu'ils servent à représenter un son unique, ou bien une suite de sons intimement unis.

Note simple.

LA note *simple*, c'est-à-dire celle qui se trouve seule sur une syllabe, conserve toujours la même forme; on peut lui donner la forme carrée comme en France, caudée comme en Italie, ou même losange comme en Espagne; ce qui importe, c'est qu'on se tienne invariablement à la forme adoptée. En supposant que l'on donne la préférence à la forme carrée ■, il faudra réserver exclusivement la caudée ¶ pour les cas où celle-ci entre comme élément constitutif dans une note composée.

NOUS verrons plus loin que la note simple n'a point de valeur par elle-même, mais qu'elle emprunte toute celle qu'elle peut avoir, à la syllabe à laquelle elle correspond. Les anciens l'avaient compris : c'est pourquoi ils n'ont pas un instant songé à varier la forme de la note simple pour représenter les diverses nuances dont les syllabes du texte sont susceptibles. Le texte, dans le chant syllabique, doit régler en souverain le mouvement du rhythme, et l'attention qui lui est due exclusivement ne pourrait, sans péril pour la bonne exécution du chant, être reportée sur la note, qui est là seulement pour marquer les intonations, nullement le rhythme.

Note composée.

LA note *composée*, appelée *formule*, *figure* ou *neume*, varie dans sa forme, suivant le nombre des éléments qui la composent, et la position respective de ces éléments sur la portée.

NOUS les avons déjà fait connaître, mais il faut ici les examiner de nouveau, pour mieux faire comprendre encore la raison, à la fois pratique et étymologique, qui donne à chaque groupe telle forme, plutôt que telle autre.

1° Le *podatus* ou *pes* se compose de deux sons qui se suivent en montant. C'est pour mieux marquer la liaison de ces deux

notes que, d'après la tradition, elles se superposent au lieu d'être écrites au moyen de deux carrées qui, surtout par intervalles conjoints, paraîtraient isolées.

SONS UNIS. SONS DÉTACHÉS.

Groupes ascendants.

2° Le *scandicus*, comme le groupe qui précède, est ascendant; mais il se compose de trois sons, au lieu de deux.

Pour l'écrire, on se sert du *podatus* auquel on ajoute une note caudée . Celle-ci est la traduction de la *virga* des neumes. Elle ne pourrait, dans le cas présent, être remplacée par la simple carrée . Cette carrée culminante ne reposant que sur l'angle du *podatus* ne paraîtrait pas suffisamment faire corps avec lui, et donnerait au groupe un aspect tronqué. L'œil serait inquiet de cette position mal assurée : il réclame un étai pour tenir la note en équilibre. C'est ici en quelque sorte une question d'architecture. Mais c'est aussi une question de musique, vu l'importance qu'il y a, pour la bonne exécution du chant, à ce que les éléments qui composent chaque groupe de notes forment un tout parfait, et puissent être facilement embrassés d'un coup d'œil.

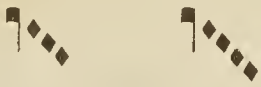
Trois sons ascendants peuvent être écrits d'une autre manière : c'est-à-dire au moyen du *podatus* qui, au lieu d'être comme tout à l'heure suivi d'une note caudée, se trouve précédé de la carrée . Ainsi écrite, la formule est quelquefois appelée *salicus*, bien que dans le *salicus* proprement dit, la carrée soit à l'unisson de la première note du *podatus* .

Les séries ascendantes qui comprennent un plus grand nombre de sons, s'écrivent également par le *podatus* répété autant de fois que cela est nécessaire, et augmenté, s'il en est besoin, ou du *punctum* ou de la *virga*, comme on le voit plus loin, au bas de la page 91.

3° La *flexa*, autrement dite *clinis* ou *clivis*, formule représentant deux sons dont le premier est plus élevé, le second plus grave, commence par une caudée et finit par une carrée . La raison en est facile à comprendre d'après ce que nous avons dit : c'est ici encore, d'une part la tradition, d'autre part l'avan-

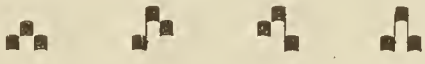
tage de bien asseoir la formule, pour que l'œil y reconnaisse sans confusion possible un groupe à la fois distinct et indivisible : ce qui n'aurait pas lieu, si la formule était écrite en notes carrées.

4° Dans le *climacus* et dans les séries descendantes qui comprennent un nombre de sons plus ou moins grand, les rhombes sont disposés dans la même direction oblique, de manière à ce qu'ils soient tous subordonnés à la note caudée culminante :

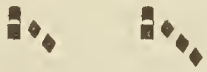


Cette note caudée commande en quelque sorte toute la série des rhombes : ceux-ci avec la caudée elle-même sont embrassés d'un même coup d'œil, et forment ainsi un seul tout, bien qu'il n'y ait pas de lien matériel. *Rhombes.*

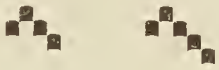
5° Le *torculus* ou *pes flexus*. Ce groupe figure trois sons dont le deuxième est plus aigu, quel que soit du reste l'intervalle qui les sépare.

Exemples : 

A CETTE formule se rattachent toutes celles qui, se composant de plus de trois sons, ont le deuxième, comme dans le *torculus*, plus élevé que les autres : ces formules s'écrivent au moyen du *podatus* suivi de plusieurs rhombes sur une même direction descendante :



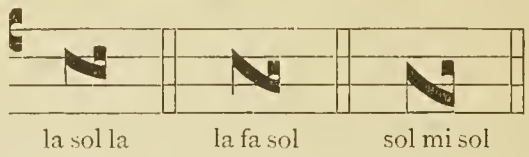
CES figures appelées *subbipunctis*, *subtripunctis* etc. pourraient se traduire ainsi :



Mais ce mode d'écriture qui, à la rigueur, pourrait être accepté, lorsque les notes se suivent sur la portée par degrés conjoints, ne serait plus possible lorsque les degrés sont disjoints, car alors le groupe ne ferait plus pour l'œil un tout suffisamment compact. Avec les rhombes subordonnés au *podatus*, l'œil, au contraire, comme dans le *climacus*, saisit facilement l'unité du

groupe, bien que les éléments qui le composent ne se touchent pas matériellement.

6° Le *porrectus* ou *flexa resupina*. Cette formule représente trois sons dont le deuxième est plus grave; c'est l'inverse du *torculus*. On figure le *porrectus* de cette sorte :



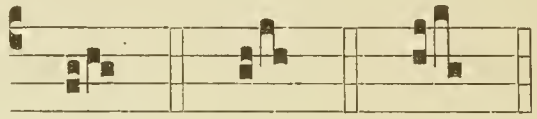
Notes fondues en un seul trait.

Les deux premières notes de chacun de ces groupes ont été fondues en un seul trait. Les formules entières comprennent chacune trois sons.

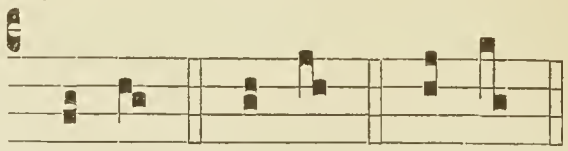
La manière dont nous les avons écrites est traditionnelle; mais en même temps qu'elle rappelle davantage les signes de la notation primitive ou neumatique, elle peint mieux à l'œil l'unité du groupe; c'est à ce double titre qu'elle doit être préférée.

7° *Scandicus flexus*. Ce groupe est composé d'un *podatus* suivi d'une *clivis* plus élevée.

Exemple :



Ici on pourrait croire à la présence de deux formules séparées, mais il ne faut pas s'y tromper. Lorsque le *podatus* et la *clivis* sont rapprochés comme on vient de le voir, il faut les considérer comme ne constituant en réalité qu'un groupe unique. Il en serait autrement si ces mêmes formules étaient distancées davantage; comme, par exemple, de la sorte :



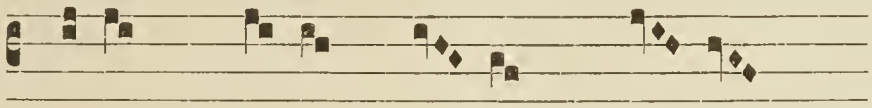
Nous avons ici des formules totalement distinctes; ce n'est plus le *scandicus flexus*, mais un *podatus* indépendant, puis une *clivis* également indépendante.

8° Le *pressus* et les formules conjointes. Le *pressus* ou l'effet du *pressus* est produit par la réunion de deux formules en un seul groupe, lorsque la deuxième de ces formules commence sur le degré où termine la première, comme par exemple :

PRESSUS. FORMULES CONJOINTES.

Suite de notes sur le même degré.

Nous nommons *pressus*, *notæ pressæ*, les deux notes qui dans chacun de ces groupes se joignent sur le même degré de l'échelle. Si ces mêmes formules, au lieu d'être ainsi rapprochées l'une de l'autre, se trouvaient séparées par un espace, on devrait alors les considérer comme des formules tout à fait distinctes :



Dans ce cas, il n'y a ni *pressus* ni effet de *pressus*.

9° *Strophicus*. Toutes les variétés du *strophicus*, ainsi que toutes les formules qui lui sont analogues, ont leurs éléments unis par simple juxtaposition horizontale : *apostropha* , *distropha* , *tristropha* , *strophicus flexus* , *flexa strophica* ou *clivis cum orisco* , *salicus* ou *pes quassus* , *pes stratus* .

Plus loin, nous dirons un mot de deux autres formules, appelées, l'une *quilisma*, l'autre *semivocalis*.

Les formules que nous venons de décrire sont les plus communes. Il en est d'autres qui se présentent plus ou moins fréquemment; mais on ne remarquera rien de nouveau pour ce qui est de la manière d'unir les éléments dont elles sont composées. Les explications que nous avons données suffiront abondamment pour que l'on puisse sans peine se rendre compte de toute formule, quelle qu'elle soit; et discerner du premier coup d'œil quels sont les éléments qui font partie de telle formule, quels sont ceux qui appartiennent à telle autre : *qualiter ipsi soni jungantur in unum, vel distinguantur ab invicem.* (Hucbald.)

Et c'est en effet à la manière dont les notes sont groupées qu'il faut, dans le chant grégorien, faire surtout attention : les figures diverses que peuvent affecter ces notes, ne sont au fond qu'un moyen de peindre aux yeux l'unité de chaque groupe. Ce qui dans la forme des notes ne tend pas à ce but, doit être considéré, ou comme un agrément purement calligraphique, ou comme un souvenir des anciens neumes, dont la conformation extérieure s'est conservée par tradition.

Quoi qu'il en soit du nom et de la figure des diverses formules, toutes ont cela de commun qu'elles indiquent une suite de sons liés. Nous pouvons donc poser, comme principe général applicable à l'exécution de toutes les formules, la règle suivante :

Règle commune à toutes les formules.

Les sons qui, dans la notation traditionnelle du chant grégorien, sont représentés par un seul groupe de notes, doivent dans la pratique être unis aussi étroitement que possible.

Il suffit d'énoncer cette règle pour en démontrer la nécessité. L'application qu'il faut en faire aux différentes formules n'est possible qu'à certaines conditions.

Pour mieux nous faire comprendre, nous nous servirons d'une formule particulière.

Prenons par exemple le groupe ci-dessus N° 1, qui nous représente cinq notes *fa*, *sol*, *mi*, *fa*, *ré*. Les cinq notes élémentaires de cette formule ont été liées dans l'écriture par les anciens, de manière à n'offrir à l'œil qu'un seul groupe, et même comme ils disent, une seule note : il est évident que pour être fidèle à la tradition, il faut également unir dans le chant les sons multiples que représente cette formule unique.

Or, cette liaison des éléments de la formule n'existera pour l'oreille, qu'aux conditions suivantes :

1° Il est d'abord évidemment nécessaire, pour qu'une formule ne se trouve pas, dans la pratique, divisée en plusieurs parties distinctes, qu'elle soit proférée tout entière d'une seule haleine.

Qui ne voit, en effet, qu'introduire une pause au milieu d'une formule, c'est faire entendre en réalité deux formules?

La formule doit être proférée d'une seule haleine

Si dans le neume déjà cité, le chantre venait à respirer, par exemple, après le deuxième son, N° 2, bien que les notes se trouvent être les mêmes que dans la formule N° 1, la manière de les exprimer n'est plus la même, et le résultat mélodique est tout différent.

2° Ce n'est pas seulement en respirant ainsi au milieu d'une formule, que l'on interrompt la suite des sons qui la composent. On briserait également, quoique d'une manière moins sensible, l'unité du groupe, si l'on appuyait sur l'une des notes médiaires de la formule en lui donnant un son d'une durée plus longue, lors même que cette pause ne serait pas suivie d'une respiration. Que l'on prolonge, par exemple, la seconde note de la formule déjà proposée, N° 1; au lieu d'un groupe unique, l'oreille percevra deux formules distinctes, N° 3. Quoique proférées d'une seule haleine, celles-ci ne forment pas un seul tout, si en même temps elles ne sont émises d'un seul trait; car non seulement la respiration, mais toute suspension dans le mouvement mélodique détruit évidemment le sens de la formule et l'effet qu'elle doit produire.

et d'un seul trait.

Nous verrons plus loin qu'il y a une restriction à faire au principe que nous venons de poser; car il existe des formules, telles que le *pressus* par exemple, offrant des notes redoublées à l'unisson et nécessitant ainsi une prolongation; ce qui semble contrevenir à la règle qui défend de prolonger le son dans le corps d'une formule. Cette exception confirme le principe; car dans le cas de la note double, on a en vue de produire un effet mélodique spécial, lequel repose précisément sur la prolongation du son exigé par la double note. On ne peut pas évidemment traiter de la même sorte les formules où cette double note ne se rencontre pas.

3° Ce n'est pas encore assez pour bien rendre une formule, de la proférer toute entière d'une seule haleine et d'un seul trait, ainsi que nous l'avons dit; il faut en outre l'émettre, autant que possible, d'une seule impulsion de voix. Nous disons, *autant que possible*, car nous verrons qu'il existe des cas où une reprise légère du mouvement d'impulsion semble nécessaire.

La formule n'exige régulièrement qu'une seule impulsion de voix.

Ainsi les cinq notes qui composent la formule N° 1, devront se proférer sans renouveler l'effort de la voix et, autant que possible, d'un seul mouvement. On ne pourrait reprendre à plusieurs fois le mouvement d'impulsion que dans le cas où ces mêmes notes se trouveraient groupées de l'une des manières indiquées aux N°s 3 et 4; mais alors nous avons avec les mêmes notes autant de chants différents.

Ce que l'on doit éviter par-dessus tout dans l'exécution des formules, comme dans le reste du chant, c'est de marquer chaque son par un coup de gosier ou de peser lourdement sur chaque note. Cette manière de chanter, en brisant le lien qui doit unir les sons, détruit les formules et rend impossible toute mélodie; car des notes ainsi isolées, N° 5, ne pourront jamais produire qu'un effet barbare.

Résumé des règles précédentes.

De ce qui vient d'être dit, nous tirons cette conclusion pratique : Dans l'exécution d'une formule, on doit éviter d'en disjoindre les éléments, soit par une pause de respiration, soit par une prolongation du son dans le cours de la formule, soit même par une reprise du mouvement d'impulsion donné à la voix.

Pour aider à bien appliquer aux différentes formules cette règle qui, comme nous l'avons dit, est commune à toutes, il sera bon de faire les remarques suivantes:

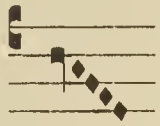
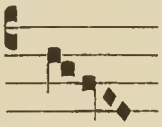
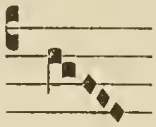
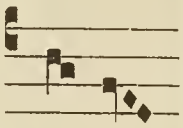
1° C'est surtout lorsque la formule présente une série descendante qu'il importe de bien lier les sons. Exemples :

La *virga* ou note caudée qui occupe le sommet de ces groupes, a régulièrement plus d'intensité; la raison en est que de l'impulsion donnée à cette note culminante doivent, pour ainsi dire, naître les notes qui suivent en descendant. Celles-ci sont toujours faibles et obscures. On doit prendre garde d'en précipiter le mouvement, ou de les émettre par saccades; il faut également éviter en les proférant, ces petites secousses de la voix dont l'effet est, en quelque sorte, d'égrainer les notes; en un mot ces descentes de notes seront, pour nous servir de l'expres-

sion du Pape Jean XXII., toujours tempérées, *descensiones temperatæ* (Bulla *Docta sanctorum*); ce qui ne doit ni en détruire la grâce, ni leur enlever une certaine légèreté qui tient le milieu entre la lourdeur et la précipitation. Dans tout cela, il faut tendre surtout à bien lier les sons.

Subdivision des groupes descendants.

Mais comment y réussir quand la série descendante comprend un grand nombre de notes? Dans ce cas, la chose est en effet plus difficile que dans celui où il ne s'agit que d'unir deux ou trois sons. Pour arriver à bien unir les sons, même lorsque la formule en comprend plus de trois, on pourra se permettre une légère reprise du mouvement d'impulsion au milieu de la formule; mais alors il faut le faire sans respirer et sans prolonger aucune note. Donnons un exemple.

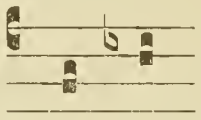
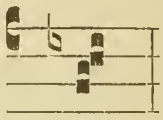
N° 1  N° 2  N° 3  N° 4 

On trouve assez souvent ce groupe de cinq notes, N° 1. D'après la règle, on doit l'émettre d'une seule haleine et d'un seul trait, en un mot d'une façon continue. Toutefois ce ne sera pas en interrompre la continuité que de renouveler légèrement, au troisième son par exemple, le mouvement d'impulsion donné à la voix. Ce mode d'exécution nous est insinué par la manière dont certains manuscrits, même très-anciens, traduisent la formule dont nous parlons; on la trouve en effet subdivisée soit comme au N° 2 soit comme au N° 3. Cette variété de notation n'indiquerait une différence sensible d'exécution que dans le cas où les cinq notes de la formule seraient partagées en deux groupes séparés, N° 4. Mais si les groupes sont unis, ils ne constituent en réalité qu'une seule formule et devront se proférer d'un seul trait, comme il a été dit.

2° Cette subdivision de formule, qui se fait sans pause de respiration ni de prolongation, a surtout lieu quand le groupe est ascendant. Ainsi les notes qui dans les anciens neumes formaient une série ascendante continue, se trouvent toujours dans la notation postérieure, distribuées en petits groupes de cette façon :

Subdivision des groupes ascendants.

C'est surtout, en effet, quand la voix doit monter, qu'il lui est difficile de lier ensemble plus de deux ou trois sons. Il sera donc permis, pour faciliter l'ascension, de donner une légère impulsion de voix à chacune des subdivisions de la formule. Cette manière, du reste, ne manque pas d'une certaine grâce; tandis qu'une ascension trop impétueuse, ou même simplement trop rapide, a quelque chose de provoquant et d'audacieux qui blesse. Jean XXII. dit donc avec raison que les progressions ascendantes doivent être pudiques : *ascensiones pudicæ.* (Bulla *Docta sanctorum.*) En mettant en pratique ces légères subdivisions, il faut éviter de marquer la fin des groupes secondaires par un retard de la voix qui ferait de ces groupes autant de formules distinctes. Ainsi deux *podatus* dans une progression ascendante de quatre notes écrite au moyen de ceux-ci, seront produits par deux impulsions de voix, mais d'un seul trait et sans discontinuité; il ne serait permis de les séparer par une suspension ou un retard de la voix, que dans le cas où, quoique se rapportant à la même syllabe, ils se trouveraient ainsi espacés :

 au lieu de 

Nous verrons en effet plus loin que, dans ce cas, on doit faire sentir la division des formules, sinon toujours par une pause de respiration, du moins par une pause de prolongation à la fin de chacune d'elles.

Notes juxtaposées.

3° Lorsque plusieurs notes se rencontrent juxtaposées l'une à l'autre sur le même degré, elles se fondent en un seul son d'une durée proportionnelle au nombre des notes à exprimer. C'est le cas du *pressus*, du *strophicus* et de l'*oriscus.* Donnons d'abord des exemples de ces trois sortes de formules, que nous avons déjà décrites plus haut :

PRESSUS. STROPHICUS. ORISCUS.

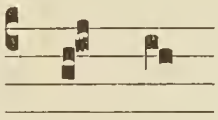
Toutes ces notes redoublées, *pressus*, *strophicus* ou *oriscus*, sont nommées simplement *pressus* par beaucoup d'auteurs, spé-

cialement par Jean de Muris. Nous avons vu cependant que dans les anciennes notations, ces signes étaient clairement distincts les uns des autres, et marquaient une manière de chanter propre à chaque espèce. Ainsi le *pressus* était une note appuyée, l'*oriscus* une note qui servait à lier des groupes ou des syllabes, le *strophicus* une suite de sons légèrement répercutés, c'est-à-dire vibrés sur la même corde, ou se balançant à un demi-ton de distance.

Nous devons mentionner ici un autre signe d'ornement qui avait complètement disparu de la notation carrée, mais dont les anciens parlent assez souvent. C'est le *quilisma*. Ce signe n'était usité que dans les gradations ascendantes; il marquait un son trémulant : *Tremula est neuma quam gradatum vel quilisma dicimus.* (Aribo Scholasticus, *Musica.* Gerbert t. II, p. 215.) Aribon est ici d'accord avec Engelbert qui s'exprime de la sorte : *Est vox tremula, sicut est sonus flatus tubæ vel cornu, et designatur per neumam quæ vocatur* quilisma. (Lib. II. cap. 29.) Jean de Muris s'écarte encore ici de la tradition lorsqu'il donne le nom de *quilisma* au *torculus* et au *porrectus.* Nous avons ici représenté la note trémulante ou le *quilisma* par ce signe ▪. Si nous étudions les manuscrits, nous reconnaîtrons que le son trémulant du *quilisma* servait ordinairement à relier deux notes distantes d'une tierce mineure. Quilisma.

Exemples :

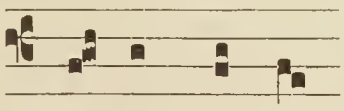
Sursum corda.



Sanctus.

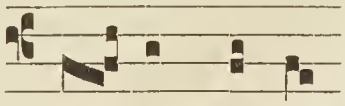
La manière de relier ici *la* et *ut* ne paraît pas avoir consisté à émettre la note intermédiaire, c'est-à-dire *si*, mais à donner à la voix un mouvement de circonvolution (*quilisma*, κυλιω, *volvo*, *nota volubilis*) consistant à rouler pour ainsi dire la voix autour du *la* avant de monter à l'*ut*, en chantant *la si la sol la ut* ou simplement *la sol la ut.*

Ainsi



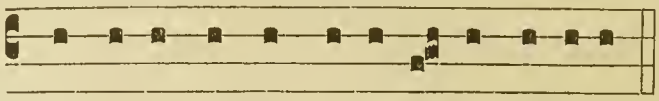
Sursum corda

pourrait se traduire de cette manière :



Sur-sum corda.

Il est resté dans certaines Eglises un vestige de cette façon d'interpréter le *quilisma*. C'est à la finale du chant de l'Evangile :



Qui habet aures audi-endi, audiat.

En beaucoup de lieux, cette même finale s'exécute de la sorte :

Qui habet aures audi-en-di, audiat.

Rapport entre le quilisma *et le* porrectus.

On comprend pourquoi le *quilisma*, dans la notation à points superposés, a une forme assez semblable à celle du *porrectus*. C'est peut-être aussi cette similitude des deux groupes qui a fait donner par Jean de Muris le nom de *quilisma* au *porrectus*.

Quoique trémulante la note du *quilisma* n'était cependant pas prolongée; elle demande, au contraire, une certaine légèreté de mouvement; autrement elle se trouverait transformée en un chevrotement désagréable. Le *quilisma*, aussi bien que le *strophicus*, n'était pas d'une exécution facile; on le voit par les auteurs qui nous ont raconté l'histoire de l'introduction du chant romain dans la Gaule et la Germanie. Pour ce qui est du *quilisma* en particulier, on semble y avoir renoncé de bonne heure en plusieurs lieux, car nous le voyons dans un certain nombre de manuscrits, même anciens, ou tout-à-fait supprimé ou remplacé par une note ordinaire; et c'est ce qui a constamment lieu dans les livres à notation carrée.

Interprétation pratique des notes d'agrément.

Il serait à désirer que l'on pût rétablir dans le chant les signes d'ornement dont il vient d'être question. Leur suppression n'altère cependant pas la substance de la mélodie, et cette suppression est préférable à une exécution défectueuse de ces formules. Mieux vaut donc renoncer à la note trémulante du *quilisma*, aux sons vibrés du *strophicus*, à l'ondulation de la voix marquée par *l'oriscus*, que de mal exprimer ces nuances délicates. Il suffit, pour le *strophicus* et *l'oriscus* de prolonger le son, en proportion du nombre des notes qui se rencontrent, unies sur le même degré. Le *quilisma*, par exemple dans *sursum corda*, peut se rendre ainsi : la voix appuie assez fortement sur

la note *la*, à laquelle il convient en cette circonstance de donner du mordant; puis elle passe, aussi légèrement que possible mais sans secousse, sur le *si* pour arriver à l'*ut*, qui a sa valeur ordinaire.

Revenons à notre sujet. Ce qu'il y a d'essentiel dans l'exécution des formules, c'est, comme nous l'avons dit, d'unir aussi étroitement que possible les éléments dont chacune d'elles est composée. Nous avons vu à quelles conditions on peut y parvenir. Toutefois on n'aurait rien fait encore si, en groupant les sons comme il est requis, on ne savait en même temps les émettre avec netteté et pureté. Qu'il nous soit donc ici permis de faire aux chantres, à ce propos, une recommandation de la plus haute importance. Qu'ils prennent garde, en allant d'une note à l'autre sur une même voyelle du texte, à ce que les organes de l'articulation, c'est-à-dire les lèvres, la langue, les dents, le palais, toute la bouche, demeurent dans l'immobilité la plus complète : la glotte seule doit être en mouvement; c'est elle qui articule chaque note; mais ce n'est pas le gosier, encore moins la poitrine. Distinguer les notes et les marquer toutes successivement par des coups de gosier et des mouvements de poitrine, nous l'avons dit et répété, ce n'est plus chanter. D'un autre côté, si l'on remue quelques-unes des parties de l'organe vocal pendant que l'on exprime plusieurs notes successives sur une même voyelle, celle-ci se trouve altérée et remplacée par des *vaou* ou d'autres sons en manière de diphtongues tout aussi peu à leur place. Quelquefois même il arrive que, par suite de la même négligence, on fait intervenir une consonne supplémentaire, comme *l*, *t*, *m*, ou *n*, d'un effet plus déplorable encore.

Défaut à éviter dans l'émission du son.

Quand on passe d'une syllabe à une autre, la rencontre de deux consonnes oblige à étouffer le son, comme nous l'avons vu à propos de la note liquescente; mais partout ailleurs le son doit rester plein et s'échapper aussi pur que possible. Quand arrive le moment de fermer la bouche, il est nécessaire d'attendre que le son soit complètement expiré, et il faut qu'elle soit de nouveau complètement ouverte lorsque le son recommence.

Nous aurons l'occasion de revenir sur cette question essentiellement pratique. Dans ce qui précède, nous avons étudié

les formules en elles-mêmes et d'une façon absolue; mais il faut encore, pour les bien exprimer, tenir compte du rapport qu'elles ont avec les syllabes diverses auxquelles elles se trouvent jointes. C'est pourquoi nous allons rechercher dans ce qui va suivre, l'influence qu'exercent les paroles du texte sur la valeur des notes soit simples soit composées.

Mais afin de pouvoir reconnaître les droits que le texte conserve dans le chant, nous devons d'abord savoir ce qui est exigé dans une simple lecture pour une prononciation correcte du latin.

Les lois de la lecture sont souvent aussi celles du chant.

Nous avons plus d'une fois signalé l'affinité qui existe entre le langage et la musique. L'un et l'autre mettent en jeu les mêmes éléments, c'est-à-dire les sons diversement modifiés quant à l'intonation, la force ou la durée; et diversement combinés, pour former d'une part les divers membres du discours, d'autre part les différentes parties de la phrase musicale. Rien donc de surprenant que parmi les règles qui président à la combinaison et à l'émission des sons, beaucoup se trouvent être communes à la parole et au chant; et de fait, nous aurons souvent à emprunter à la grammaire les lois du chant grégorien. On sait du reste que plusieurs parties de l'office sont simplement récitées à haute voix, et que parmi celles qui sont chantées, plusieurs le sont sur un ton qui diffère peu de la simple lecture; et celles-là même qui sont pourvues des plus riches modulations, nécessitent encore, sinon l'application du moins la connaissance des règles de la bonne lecture.

Chapitre viii. — DE LA PRONONCIATION LATINE.

Le chant doit faire valoir les paroles.

Même sans avoir beaucoup réfléchi sur les conditions requises pour une bonne exécution du chant, on conviendra facilement que la première de ces conditions est de se servir de la mélodie pour faire valoir les paroles. Les lois de l'Eglise, la recommandation de tous les auteurs, le simple bon sens imposent au chantre l'obligation de respecter toujours le texte, de rendre intelligibles les paroles qu'il prononce, de les faire servir à l'édification des auditeurs, de mettre en harmonie les sons de sa voix avec les sentiments que doivent lui suggérer les mots qu'il articule. Personne ne peut nier que ce ne soit là le principe fondamental de toute méthode pratique du chant liturgique.[1]

Ainsi donc, en observant ce qui a été dit précédemment sur la manière de lier les sons qui composent chaque groupe de notes, le chantre doit prendre garde à bien faire ressortir le sens des paroles qu'il prononce. *Curandum est*, dit Benoît XIV., *ut verba quæ cantantur plane perfecteque intelligantur*[2].

Les mélodies grégoriennes ont été composées pour donner au texte liturgique une plus grande force d'expression. *Cantus*, dit S. Bernard (Ep. 312), *sensum litteræ non evacuet sed fecundet.*

Dès lors que les paroles cessent de pouvoir être comprises, elles n'ont plus leur raison d'être; le chant, de son côté, n'étant

[1] Qui dunque la prima condizione imposta alla musica dalla natura stessa della instituzione liturgica è che il canto renda *intelligibili, anzi più* intelligibili le parole : si canta non per allettare il senso, ma per agevolare l'intelligenza. (*Civiltà Cattolica.* 1856. *vol.* iv.)

[2] La nécessité où l'on se trouve trop souvent réduit de se servir de chantres n'ayant pas l'intelligence de la langue latine, peut rendre difficile l'application des principes que nous allons poser, mais n'en détruit pas la légitimité. Cette nécessité surtout ne dispense pas ceux qui connaissent le latin du devoir qui incombe à tout homme qui parle, surtout si c'est à Dieu qu'il parle, de faire attention à ce qu'il dit, et de parler en être intelligent. Quant aux chantres qui n'ont pas la ressource de pouvoir suivre le sens de ce qu'ils prononcent, ils peuvent cependant, guidés par les yeux, si ce n'est par l'intelligence, prononcer correctement les syllabes, les grouper comme il convient pour former les mots, distinguer ceux-ci et partager les phrases, sinon avec la dernière perfection, du moins convenablement et de façon à ce que le texte soit suffisamment intelligible. Nous ne demandons pas autre chose ici, et les règles à suivre pour arriver à ce résultat sont à la portée de tout le monde.

plus soutenu par les paroles, perd de sa force et de son caractère. Le texte et la mélodie doivent donc se prêter un mutuel secours; pour cela il faut que le chant soit un langage modulé, mais qu'en étant modulé il ne cesse pas d'être un langage. On doit appliquer au chant en général ce que Jacques Eveillon dit de la simple psalmodie : *Actio loquentis est; et ideo fieri debet intelligibiliter, id est ex temperatione linguæ et vocis, ut et ipsi qui canunt et qui ex altero choro auscultant, aure ac mente percipiant ea quæ dicuntur.* (De recta psallendi ratione liber, auctore *Jacobo Eveillon*, presbytero, Ecclesiæ Andegavensis canonico. Cap. II. art. 1.)

Divergences de prononciation.

C'EST peut-être ici l'occasion, avant d'aller plus loin, de dire un mot des divergences que présente la prononciation du latin chez les différents peuples. Ces divergences sont telles que deux interlocuteurs se parlant latin, mais chacun avec sa prononciation, ont peine à se comprendre, quand encore ils y parviennent. Ces manières diverses de prononcer une même langue tiennent aux habitudes différentes prises dans la langue maternelle, et dépendent peut-être aussi en quelque chose de la conformation particulière des organes vocaux. Ce serait donc une entreprise difficile à réaliser, sinon impossible, que de vouloir arriver sous ce rapport à une parfaite uniformité.

IL est cependant certaines règles de prononciation plus importantes, qu'il serait possible et facile d'observer partout, et que l'on nous permettra de signaler ici à l'attention des maîtres de lecture et de chant.

Toutes les lettres doivent être prononcées.

IL faudrait d'abord, ce nous semble, poser en principe qu'en latin toutes les voyelles aussi bien que toutes les consonnes doivent être prononcées. Cette règle est, il est vrai, formulée dans les grammaires; mais il est de fait qu'elle n'est pas observée partout avec toutes ses conséquences. Ainsi le mot latin *constantia* est prononcé chez nous comme son dérivé français *constance*, dans lequel l'articulation de la lettre *n* ne se retrouve plus représentée que par le son nazal donné à la voyelle. Le latin demande que dans *constantia*, *on* soit prononcé comme dans *connexio*, et *an* comme dans *pannus*; que l'on dise par conséquent aussi *in'ten'de*, en donnant aux voyelles *i* et *e* le son pur qu'elles ont dans *in terra*, et en articulant la lettre *n* aussi distinc-

tement que l'*m* dans *assumptio*. Ce serait toutefois une moindre faute de donner à la syllabe le son nazal du français, que de supprimer l'*n* en prononçant *inter* comme *iter*.

Les Italiens prononcent *gn* mouillé, et ils disent *agno* comme nous disons *agneau* (avec cette différence toutefois que l'effort de la voix dans *agno* porte sur la première syllabe et non sur la finale). Il nous est d'autant plus louable de les imiter en cela, que notre langue semble déjà nous y inviter; toutefois prenons garde alors de mêler les deux prononciations en disant non pas *anius anio*, ou *agu'nus agu'no*, mais, ce qui est absolument fautif, *agu'nius agu'nio*.

Les Italiens également, et en général, comme l'on sait, tous les peuples, hormis les Français et quelques-uns de leurs voisins, donnent à la voyelle *u* le son de l'*ou* français. Ici encore il serait à désirer que cette prononciation pût devenir absolument universelle. Remarquons seulement pour éviter toute erreur, au cas où l'on désirerait se mettre à l'unisson sous ce rapport avec les autres nations, que si l'*u* voyelle doit toujours être prononcée *ou*, il n'en est pas de même de *l'u* consonne, c'est-à-dire de l'*u* qui vient après *q* ou *g*. En Italie comme en Allemagne, et généralement partout, la prononciation du mot *quia*, par exemple, n'est pas *couia* : elle se rapproche plutôt de *cvía*.

U *voyelle et* u *consonne.*

Les diphtongues que nous exprimons en français comme une voyelle simple, doivent être en latin proférées comme deux voyelles, mais d'une seule émission de voix. Ainsi en français *autel* se prononce comme s'il y avait *ôtel*, mais en latin *autem* se prononce *aoutem*, en ouvrant la bouche sur *a* et en la fermant sur *ou* par un seul mouvement.

Si nous insistons sur ces détails, c'est aussi parce qu'ils sont nécessaires pour l'intelligence des anciens neumes, dont plusieurs particularités ne peuvent s'expliquer qu'en supposant le latin prononcé à la manière italienne, c'est-à-dire, après tout, à la manière latine.[1]

[1] Nous n'entendons pas dire cependant ici qu'en Italie s'est conservée absolument intacte, pour le latin, la prononciation des Latins eux-mêmes. Nous croirions volontiers, par exemple, que le chuintement appliqué au *c* dans *cœlum*, *pacem*, *ducis* etc. appartenait d'abord exclusivement à la prononciation populaire; le *d*, ou *t* légèrement frappé, par lequel commence l'articulation, lui donne seul de la grâce et de la distinction.

Faut-il ici parler de ces modes de prononciation plus ou moins étranges qu'amène trop souvent la négligence, soit des lecteurs, soit des chantres? Ceux-ci surtout semblent parfois se complaire à devenir inintelligibles. Les consonnes, les voyelles, tout dans leur bouche est facilement défiguré, tronqué, dénaturé. C'est ainsi, par exemple, qu'au lieu de *Kyrie*, on les entend dire *Kêrie*; *pôtri* ou *paitri* pour *patri* etc. C'est ainsi encore que pour n'avoir pas voulu perdre la peine d'ouvrir assez pleinement la bouche avant d'entonner, par exemple, *Agnus Dei*, ils prononcent sans s'en apercevoir *Magnus* ou *Nagnus Dei*. Déjà, en parlant de la pureté qu'exige l'émission du son, nous avions signalé des défauts de même nature; mais revenons aux principes.

Chaque voyelle, disions-nous, doit avoir le son qui lui est propre, et chaque consonne l'articulation qui la distingue; et cela d'après les lois du latin interprétées par l'usage des pays qui en ont le mieux conservé les traditions.

Mais ceci ne suffit pas; parce qu'il ne suffit pas, pour bien parler, de prononcer correctement les syllabes; il faut encore que celles-ci se suivent dans un certain ordre, dans l'ordre même qui donne au langage d'être intelligible.

Le mot forme un tout indivisible.

De même qu'avec des voyelles et des consonnes on forme des syllabes, ainsi avec des syllabes on forme des mots. Toutefois, ce qui constitue le mot, lui donne sa forme et son existence comme mot, ce n'est pas la simple juxtaposition des syllabes. Il ne suffit pas en effet que celles-ci se succèdent simplement, si elles ne se fondent en un seul tout, en un tout indivisible, comme l'idée que ce tout est appelé à exprimer. Les syllabes par elles-mêmes prises isolément n'expriment rien de distinct ni de complet; c'est seulement par leur jonction, ou plutôt par leur fusion, qu'elles disent quelque chose. Que ma pensée, par exemple, se porte sur la ville de Rome; pour l'exprimer, je dis : *Roma*; mais parce que l'objet de l'idée est un, et qu'il ne peut se partager par moitié sur chacune des deux syllabes du mot, j'émets celui-ci tout entier comme d'un seul mouvement. Ce phénomène, qui imprime ainsi un mouvement unique à la série des syllabes qui composent chaque mot, constitue l'essence même de l'accentuation. L'accentuation est dans le langage la règle des règles; et tout ce que l'on pourrait dire sur la prononciation

latine ne serait d'aucun avantage pour rendre un texte intelligible, si l'on négligeait la règle de l'accent.

L'ACCENT ne sert pas seulement à donner à la récitation plus de vie et de mouvement, en variant le ton et la force des syllabes; il a une raison d'être plus intimement et plus essentiellement liée aux lois naturelles du langage : son but est de fondre en un tout vivant les éléments du mot, en même temps que d'aider l'oreille à distinguer les uns des autres les mots dont se compose le discours. Il réunit toutes les syllabes d'un même mot autour de l'une d'elles, comme autour d'un point central; et c'est grâce à cette subordination que, malgré la pluralité des syllabes, l'unité de l'idée se peint sensiblement dans le son du mot. Sans l'accent, les éléments du mot sont, comme nous disions, simplement juxtaposés; ils ne sont unis et subordonnés que par l'accent. Ainsi dans une accentuation régulière, chaque mot est produit par une impulsion unique, qui commence avec la première syllabe du mot, atteint le point culminant de sa force sur la syllabe principale, appelée pour cela syllabe accentuée, et vient expirer pour ainsi dire sur la fin du mot. Jusqu'à ce que la syllabe accentuée soit prononcée, la voix semble monter, elle retombe ensuite sur les dernières syllabes du mot, et s'y repose un instant avant de prendre un nouvel essor.

L'accent donne l'unité au mot.

LES syllabes qui appartiennent à un même mot n'ont donc pas toutes la même importance dans la prononciation : il en est une dans chaque mot qui doit dominer toutes les autres, en les attirant à elle comme autour d'un centre commun.

CETTE syllabe principale est signalée à l'oreille par une intonation plus forte ou plus aiguë, tandis que les autres syllabes sont plus faibles, plus obscures, plus déprimées. Elle est appelée par les anciens, syllabe *aiguë (syllaba acuta)*; nous la nommons syllabe *accentuée*, l'accent aigu étant l'accent par excellence. Cet accent ayant pour effet premier, du moins chez les anciens, d'élever le *ton* de la syllabe qui en est affectée, est désigné par eux sous le nom d'*accent tonique*. Il appartient proprement au mot auquel il donne la forme et l'unité. Nous avons déjà remarqué qu'il doit se distinguer de l'accent oratoire, soit logique, soit pathétique, lequel appartient plutôt à la phrase, et

Accent aigu ou tonique.

n'est pas soumis comme l'autre à des règles grammaticales fixes et déterminées.

Le signe de l'accent tonique est connu. Il s'emploie communément dans les livres liturgiques, mais seulement sur les mots qui n'ont pas moins de trois syllabes; parce que dans ceux-là seulement, ainsi que nous le verrons, il peut y avoir doute sur la place de l'accent. Dans les autres, l'accent n'est pas écrit; mais il doit être marqué dans la prononciation, comme s'il était écrit.

Les règles de l'accentuation latine sont presque toujours omises dans les grammaires, où cependant elles devraient occuper une place importante; c'est pourquoi nous les résumons ici, comme constituant une base nécessaire à l'enseignement du chant liturgique.

Mots latins accentués.

Tout mot latin, ayant par lui-même un sens distinct, possède une syllabe accentuée. *Omnis vox aliquid per se significans aut acuetur aut flectetur*[1]. (Diomède.) *Est in omni voce acuta.* (Quintilien. Inst. or. l. 1. c. 15.) Cette règle donnée d'un commun accord par les grammairiens est, d'après Cicéron, une loi naturelle au langage humain. *Ipsa natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem.* (De oratore. c. 18.)

Les monosyllabes eux-mêmes reçoivent l'accent, à moins qu'ils ne rentrent dans l'une des exceptions que nous allons signaler. *Ea vero quæ sunt syllabæ unius erunt acuta aut flexa.* (Quint. ibid.)

Mots non accentués.

Nous avons dit : tout mot latin *ayant par lui-même un sens distinct*; afin d'exclure, à la suite des grammairiens, certaines particules, ou même certains mots, qui sont trop intimement unis par le sens, comme par la prononciation, soit à ce qui précède, soit à ce qui suit, pour jouir du bénéfice de l'accent.

Particules.

Ainsi : 1° les particules enclitiques *que, ve, ne,* etc., qui viennent s'appuyer sur le mot qui les précède et se fondre avec lui, n'ont pas d'accent. Dans *pater materque, que* n'est pas accentué.

2° Il en est de même de toutes les adjonctions monosyllabiques, *ce, pse, dem, met, nam,* etc. qui font corps avec le mot auquel

[1] C'est-à-dire, ont ou l'accent aigu ou l'accent circonflexe. Ces deux alternatives reviennent ici au même, puisque dans l'accent circonflexe se trouve l'accent aigu.

elles se trouvent jointes, par exemple, dans *hujusce, reapse, semet, ubinam*, etc. Mais le mot lui-même n'en est pas pour cela privé.

3° La préposition *cum* après un pronom, comme dans *mecum, vobiscum*, etc. ne forme avec lui qu'un seul mot qui s'accentue d'après les règles données plus loin; mais la préposition elle-même ne l'est pas.

Les mots unis par le sens à ce qui suit, de manière à perdre l'accent, sont les suivants :

1° Les *conjonctions*, si elles sont placées en tête de la phrase ou d'un membre de phrase, n'ont pas d'accent: ainsi dans *sicut erat, atque dixit, et vos, quoniam bonus, ut det illis, et in sæcula, quia respexit, quia fecit mihi magna*, les conjonctions *sicut, atque, ut, et, quoniam, quia*, ne doivent pas être régulièrement accentuées. Si dans les bréviaires ces sortes de mots sont, malgré la règle, marqués de l'accent, comme *quóniam*, il ne faut en tenir compte que lorsque certaines modulations, par exemple la médiante des psaumes, demandent ou permettent un accent. *Conjonctions.*

Les conjonctions, quoique placées en tête de la phrase ou d'un membre de phrase, doivent porter l'accent si, étant isolées de ce qui suit, elles ont une signification par elles-mêmes en vertu d'une ellipse. Ainsi il faut évidemment accentuer *et* et *sed* dans les exemples suivants : *Et : Tu in principio, Domine, terram fundasti. — Non dixit Jesus : Non moritur. Sed : Sic eum volo manere donec veniam.*

Si les conjonctions ne sont pas en tête de la phrase ou d'un membre de phrase, elles reprennent l'accent : *tu áutem, fecit véro, dixit énim.*

2° Les *prépositions* et *adverbes-prépositions*, si elles précèdent *immédiatement* leur régime, n'ont pas d'accent. Ainsi dans *super eum, super cœlos, super nos, præter Dominum, infra tectum, supra montem, in manus, post partum, de profundis, a malo, in æternum, per omnia, a solis ortu, in memoria æterna, ab auditione mala*, le premier mot de chacun de ces exemples s'unit au suivant et ne doit pas, par conséquent, recevoir l'impulsion de voix qui caractérise l'accent. *Prépositions.*

Si les prépositions sont placées après leur régime, elles reprennent aussitôt l'accent : *te própter, te síne, tectum ínfra, montem súpra, fronde súper viridi.*

Præpositiones.... si casibus præponuntur, gravantur; cum vero præpostere ponuntur, acuto accentu efferuntur, v. g. *te própter.* (Priscien.)

Quintilien nous donne aussi la raison de cette différence, quand il dit : *Mihi id videtur generalem accentus regulam mutare quod in his locis verba in pronuntiatione conjungimus aut junctim efferimus. Nam cum dico:* circum littora, *duo tamquam unum enuntio, dissimulata distinctione. Quod idem accidit in illo :* Trojæ qui primus ab oris. *Separata vero vel postposita eadem vocabula a præcepto communi non recedent.* (Inst. or. L. I. c. 5.)

Pronoms relatifs.

3° Les *pronoms relatifs*, quand ils n'expriment qu'une *simple relation*, n'ont pas d'accent : *Deus qui fecit de tenebris lumen splendescere. Pater noster qui es in cœlis. Agnus Dei qui tollis peccata mundi.*

Mais quand ils n'ont point d'antécédent exprimé, ils ont l'accent : *Quí vult venire post me. Quí facit hæc. Quí tollis peccata mundi. Quí sedes ad dexteram Patris.*

De même les pronoms interrogatifs ont l'accent: *Quí sunt isti? Quís revolvet nobis lapidem? Quís est qui vobis noceat?*

Nous voyons en quel sens et avec quelle restriction il faut entendre Cicéron et Quintilien, lorsqu'ils nous disent que tout mot latin a un accent : *natura in omni verbo posuit acutam vocem. Est in omni voce acuta.*

Chaque mot n'a qu'un accent.

Ils ajoutent, et ceci ne souffre aucune exception, que dans un mot il ne peut y avoir plus d'une syllabe accentuée : *nec plus una* (Cicéron). *Sed nunquam plus una* (Quintilien). C'est une faute par conséquent d'accentuer à la fois les syllabes *ta* et *o* dans *tentátiónem*, les syllabes *na* et *o* dans *Dominátiónes*, comme on l'entend faire si souvent.

Les mots composés n'ont comme les mots simples, qu'une seule syllabe accentuée. Ainsi *jurejurando* n'a pas d'accent sur la première syllabe, mais seulement sur la pénultième: *jurejurándo* et non *júrejurándo.* De même, on doit dire, avec un seul accent : *benedícere*, et non *bénedícere.*

Le choix de la syllabe unique qui dans chaque mot doit porter l'accent, n'est pas arbitraire, mais déterminé par les règles suivantes:

1° Dans les mots de deux syllabes, c'est toujours la première qui porte l'accent : *páter*, *máter*, *fécit*, *Déus*, *fídes*, *fínis*, *óra*, *ópus*, *túus*, *méus* etc. *Place de l'accent.*

2° Dans les mots de plus de deux syllabes, la place de l'accent dépend de la quantité métrique de la pénultième :

Si cette pénultième est longue, elle porte l'accent : *beátus*, *tenébit*, *divína*, *institutióne*, *ventúri*, *bravíum*, *coróna*, *natúra*.

Si elle est brève, l'accent se place sur l'antépénultième, quelle qu'en soit la quantité métrique : *magnália*, *fácilis*, *vidébitur*, *spíritus*, *spirítui*, *glória*, *circúitus*, *virtútibus*, *miséricors*, *mulíeres*.

Nous devons remarquer, toujours avec Cicéron et Quintilien, que jamais dans un mot latin l'accent ne remonte au-delà de l'antépénultième : *Nec a postrema syllaba citra tertiam* (Cic.). *Proxima extremæ aut ab ea tertia* (Quint.). On ne dira donc pas : *Sánguínibus*, *míserere;* mais : *Sanguínibus*, *miserére*.

Il ne faut pas prendre pour des règles de quantité à suivre dans la prose, certaines licences que les poëtes se permettent pour les besoins de la versification. Ainsi, par exemple, souvent dans les vers une pénultième suivie de deux consonnes dont la seconde est *l* ou *r* est traitée comme longue : *Licences propres à la versification.*

Nox et tenēbræ *et nubila.*

Souvent aussi les poëtes emploient comme brève la pénultième des génitifs en *ius*.

Ipsĭus *hymnum canit hunc libenter.*

Ces licences poétiques ne doivent pas être transportées dans la prose. Ainsi les mots, comme *tenebræ*, *volucris*, *multiplex*, *locuplex*, *assecla*, *pharetra* etc., dont la pénultième serait appelée douteuse ou commune dans la versification, ont toujours cette pénultième brève dans le langage ordinaire et portent l'accent sur l'antépénultième : *ténebræ*, *vólucris*, *pháretra*, *ássecla*, *múltiplex*, *lócuplex*. Il en serait autrement si la voyelle était longue de sa nature, comme dans *Octóbris*, qui vient d'*Octóber*.

Quant aux génitifs en *ius* comme *ipsius*, *illius*, *istius* etc., leur pénultième est toujours longue en prose, et comme telle porte l'accent : *ipsíus*, *illíus*, *istíus*. — *Alterius*, par exception, a toujours l'*i* bref en prose comme en poésie.

Les trois enclitiques *que* (conjonctive), *ne* (dubitative), *ve* (disjonctive), que nous avons dit plus haut n'avoir pas d'accent,

Vertu de l'enclitique.

offrent une particularité remarquable : d'après l'enseignement des anciens grammairiens [1] et l'usage constant de la langue latine, aux époques où celle-ci était vivante, ces particules ont la propriété d'attirer l'accent sur la syllabe qui les précède immédiatement, c'est-à-dire sur la dernière syllabe du mot auquel elles se trouvent jointes, lors même que cette syllabe est brève en prosodie. Ainsi on dira non seulement *hominésque volucrésve*, mais encore *armáque*, *decoráque laudatio*, et non *ármaque*, *decóraque*.

Nous avons ici un phénomène analogue à ce qui se produit en français, lorsque le pronom *je* vient s'adjoindre au verbe, au lieu de le précéder; comme, par exemple, dans ces locutions *dussé-je*, *puissé-je*. Dans cette circonstance, en effet, la particule *je* joue le rôle d'enclitique; c'est-à-dire qu'elle attire près d'elle l'accent du mot sur lequel elle s'appuie, faisant qu'une syllabe même naturellement muette devient ouverte et accentuée : *que je dusse*, *dussé-je; que je puisse*, *puissé-je*.

Cette vertu, essentiellement inhérente à l'enclitique dans un idiome parlé, n'a pu être négligée, encore moins mise en doute, pour la langue latine, tant que celle-ci est demeurée langue vivante. Mais depuis que le latin a cessé d'être d'un usage ordinaire, les grammairiens profitant, pour ainsi dire, de ce qu'il n'est plus là pour se défendre, ont pu le traiter à leur fantaisie, et oublier facilement une règle particulière comme celle de l'enclitique, règle qui a son importance, mais n'intéresse que la langue parlée. Ce n'est ici, du reste, qu'une question de détail; nous ne devons pas demander aux grammairiens de l'approfondir, lorsque nous les voyons devenus, pour la plupart, si peu soucieux de la question générale d'accentuation, et que beaucoup d'entre eux ne semblent même pas se douter, nous ne disons pas de l'importance, mais de l'existence même des lois de l'accent dans le discours.

---

[1] Copulativa *que* et disjunctiva *ve* et dubitativa *ne* adjunctæ verbis, et ipsæ amittunt fastigium, et verbi antecedentis longis positum acumen adducunt, et juxta se proxime collocant. Sic, *que*, ut *liminâque laurúsque dei*. Item, *ve*, ut *Hycanísve Arabísve parant*, et, *calathísve Minervæ*. *Ne*, ut *Hominésne, ferâve*. (Diomedes, lib. 2. de accentibus.)

Hæc (conjunctio *que*) et aliæ duæ conjunctiones, *ve* videlicet et *ne*, sunt apud Latinos inclinativæ, quas Græci encliticas vocant. Solent enim suos accentus in extrema syllaba præcedentis dictionis remittere. (*Priscien, super xii. vers. Æneid. l.* 1).

L'enseignement des grammairiens, relativement à la règle de l'enclitique, s'est reflété, comme on le pense bien, dans la pratique des imprimeurs, dont les uns ont observé la règle en question, les autres l'ont méconnue. Il est rare toutefois de voir les anciens s'en écarter, et la règle est si bien acceptée par eux que les fondeurs de caractères, pour le cas de l'enclitique *que*, la plus fréquente des trois, trouvent plus simple de fondre l'accent sur le corps même de la lettre *q*; procédé acceptable, à la condition cependant que la pointe de l'accent soit dirigée vers la voyelle précédente, à laquelle elle se rapporte : ce qui ne s'est pas toujours observé. Mais peu importe; nous n'en avons pas moins ici un témoignage précieux en faveur de la règle de l'enclitique.

On objecte qu'en disant *decoráque* aussi bien au nominatif qu'à l'ablatif, il ne sera plus possible de distinguer les deux cas : nous répondons qu'on a, pour éviter la confusion, les mêmes moyens que dans *et decóra*, où la même équivoque existe, sans que l'on ait à changer l'accentuation en changeant de cas. Que deviendraient les règles, s'il fallait les modifier pour un semblable motif, s'il fallait si bien couper court à toute équivoque, qu'on dispense l'intelligence du lecteur ou de l'auditeur de tout travail?

Adjections monosyllabiques.

Ne interrogatif dans *videsne*, *que* dans *ubique*, *undique*, *itaque* etc., *cum* dans *vobiscum*, *nobiscum* etc., bien qu'unis au mot à la manière des enclitiques, n'ont pas, comme celles-ci, la propriété d'attirer l'accent sur la syllabe qui les précède immédiatement: ils influent sur l'accent, seulement en ce qu'ils accroissent d'une syllabe le mot sur lequel ils s'appuient, et obligent par conséquent à avancer l'accent; mais celui-ci se place d'après la règle générale, sur la pénultième ou l'antépénultième, en tenant compte de l'addition faite au mot. Ex. *vidésne*, *venérene*, *ubíque*, *úndique*, *útique*, *ítaque*, *vobíscum*.

La règle est la même pour les adjections monosyllabiques *ce*, *se*, *met*, *dem*, *nam*, etc.; ainsi on dit : *hujúsce*, *reápse*, *ibídem* et *ípsemet*, *útinam*, *úbinam*, *úbivis* etc.

Il nous reste à mentionner parmi les particularités d'accentuation que peuvent offrir les mots latins, les vocatifs contractes des noms en *ius*, comme *Ambrosius*, *Gregorius* etc. Bien

Vocatif des noms en ius.

que la pénultième de *Ambrosi*, *Gregori*, soit brève, elle porte l'accent : parce que cette forme contracte du vocatif est pour *Ambrosie*, *Gregorie*, que nous accentuerions *Ambrósie*, *Gregórie*, d'après la règle générale, qui veut que l'accent ne remonte jamais au-delà de l'antépénultième.

Nous nous arrêtons là en fait d'exceptions; parce que celles que les grammairiens apportent en plus de celles que nous avons données, n'ont ni la même importance ni la même certitude. Dans une matière déjà suffisamment compliquée, il n'est pas opportun d'ajouter sans nécessité de nouvelles causes de complication.

Nous n'ignorons pas que plusieurs grammairiens accentuent sur la finale les mots apocopés, comme *benefác*, *tepefít*, *illíc*, *produc*. D'un autre côté, les composés de *facere* ne sont pas considérés par tous comme des composés parfaits, et à cause de cela on trouve ces mots accentués sur la pénultième quoique brève : *benefácit*, *tepefácit*, *calefácit* etc. D'autres composés devraient, selon plusieurs, recevoir l'accent au point de jonction, c'est-à-dire sur la finale du premier élément : *juréjurando*, *néquando*, *éxinde*, *quápropter*. Nous ne disons pas qu'il n'y ait aucun motif pour accentuer de la sorte les mots en question; mais nous croyons l'usage contraire plus simple et non moins autorisé : nous dirons donc sans hésiter, conformément à la règle ordinaire : *bénefac*, *tépefit*, *íllic*, *próduc*, *benéfacit*, *tepéfacit*, *caléfacit*, *jurejurándo*, *nequándo*, *exínde*, *quaprópter*.

Nous avons déjà parlé de la règle donnée par certains grammairiens, qui enseignent que la phrase interrogative finit par un accent. Ils confondent dans leur esprit l'accent logique et l'accent tonique; quoiqu'ils en disent, celui-ci doit se placer conformément à la règle ordinaire.

Mots gréco-latins.

Toutes les règles que nous venons d'expliquer, concernent les mots appartenant en propre à la langue latine. Il en est d'autres que celle-ci a reçus du grec, et sur l'accentuation desquels nous avons besoin de nous étendre quelque peu.

Les mots qui apparaissent dans la liturgie comme proprement grecs, doivent sans aucun doute recevoir l'accentuation grecque. Ainsi, par exemple, on devra dire *lithóstrotos*, *theotócos*, bien que la pénultième soit longue en grec dans le premier

mot (Λιθόστρωτος), et brève dans le second (Θεοτόκος). Ces mots n'ont absolument rien de latin, et ils sont positivement cités comme appartenant à la langue grecque; il y aurait donc contradiction à les accentuer d'après les règles de la grammaire latine. Nous devons remarquer à propos du mot *theotócos*, l'importance particulière qu'il y a à le bien accentuer; car en grec, en effet, Θεοτόκος a un sens actif, tandis que Θεότοκος, au contraire, a un sens passif. Une mauvaise accentuation ferait dire simplement que la sainte Vierge est fille de Dieu, *a Deo genita*, lorsqu'il s'agit de confesser qu'elle est mère de Dieu, *Deipara*, *Dei genitrix*.

La théologie peut être intéressée à la question de l'accent.

La manière d'accentuer les mots gréco-latins semble avoir beaucoup varié. Sur cette question, du reste accessoire, les grammairiens, tant anciens que modernes, ou se taisent, ou restent dans le vague, ou, ce qui est pis encore, se contredisent.

Pour s'y reconnaître il est nécessaire de distinguer trois âges dans la langue latine : avant Cicéron, de Cicéron à Auguste, après Auguste. Avant Cicéron, la langue latine en formation s'incorpore un certain nombre de mots venus directement du grec, ou tirés d'une source commune aux deux langues. Ces mots reçoivent droit de bourgeoisie latine, mais à la condition pour eux de revêtir le costume latin : ils se déclinent et s'accentuent à la manière latine; chose d'autant plus naturelle qu'ils sont empruntés surtout au dialecte éolien, dont l'accentuation est *barytone* comme celle du latin. De Cicéron à Auguste, la littérature latine se développe avec les arts et les sciences; mais c'est de la Grèce principalement que tout arrive : idées et professeurs; et par conséquent aussi, mots et formules. Il n'y a plus dès lors d'éducation libérale possible sans l'étude du grec; le grec va devenir chez les latins comme une seconde langue maternelle. Le langage s'enrichit de mots nouveaux : noms propres, mots techniques, et aussi expressions purement littéraires, dont on se complaît à orner le discours, plutôt pour l'*amour du grec* auquel on les emprunte, que par un vrai besoin de la langue, qui déjà souvent possédait l'équivalent de ces mots. Toutefois, soit sentiment patriotique, soit esprit de tradition, soit inaptitude à se plier à un mode étranger de prononciation, beaucoup

Influence des maîtres grecs.

de gens résistent au courant et veulent demeurer Romains de langage comme de caractère. Nous remarquons ici quelque chose d'analogue à ce qui s'est passé chez nous. Il fut un temps où nous aimions à tout franciser: nous disions *Brute* et *Cassie*; nous avions Mazarin, les Ursins, les Aldobrandins, etc. Maintenant nous disons *Brutus* et *Cassius*, et si le fait acquis nous oblige à conserver aux personnages susdits leur nom francisé, il est certain que s'ils vivaient de nos jours, nous les nommerions à l'italienne : *Mazarini*, *Orsini*, *Aldobrandini*. Les mots grecs usités dans le latin commencent, au temps de Cicéron, à se *décliner* à la manière grecque; c'est un premier pas de fait, mais l'accentuation grecque ne leur est pas encore régulièrement donnée; celle-ci ne prévaudra complètement que sous Auguste; rien ne marche en ce genre que progressivement, et ce qui empêche l'accent grec de s'implanter chez les Latins, c'est son caractère plus musical et plus indépendant de la quantité que l'accent latin; il faudra, pour qu'il puisse pénétrer et triompher dans la prononciation des mots d'origine grecque, qu'il s'élargisse, et en devenant pour ainsi dire lui-même quantité, fasse oublier la quantité véritable. Ce phénomène, nous le voyons s'opérer à partir d'Auguste; pendant cette troisième époque les mots empruntés au grec se *déclinent* et s'*accentuent* à la manière grecque, c'est-à-dire que l'accent se place là où les Grecs le placent; mais cet accent chez les Grecs, en conservant sa position, change de nature et se rapproche de l'accent latin. Bientôt la syllabe accentuée, qui est toujours la même, s'est allongée, et la syllabe primitivement longue, qui souvent vient après, est devenue brève. On disait d'abord, par exemple, ἐλέησον, ἄνθρωπος, en élevant la voix sur la première syllabe et en prolongeant la pénultième; mais celle-ci plus tard devint brève, chez les Grecs aussi bien que chez les Latins. L'Eglise prit les choses telles qu'elles étaient, sans s'inquiéter de Cicéron ni de Quintilien, ni surtout d'Horace ou de Virgile. Prudence, parfaitement instruit des règles de la poésie classique, croit pouvoir quelquefois s'en écarter, et les licences qu'il se donne portent précisément sur les mots où l'influence de l'accent a fait oublier chez les Grecs et chez les Latins la quantité des pénultièmes longues non accentuées qu'il abrége sans scrupule pour obéir à l'usage. C'est ainsi, par exemple, que

L'accent change de nature en passant du grec au latin.

la pénultième de *eremus* est devenue brève chez Prudence, à cause de l'accent placé en grec sur l'antépénultième, ἔρημος.

La règle, depuis Auguste, consiste à donner l'accentuation grecque à tous les mots empruntés à la langue grecque, lorsque ces mots passent dans le discours latin avec les mêmes lettres et les mêmes désinences. Ainsi, comme l'enseigne le grammairien Servius (5e siècle), d'accord en cela pour le principe avec Quintilien lui-même, l'on disait : *per aéra*, *per æthéra*. Que si ces mots recevaient la désinence latine, l'accent grec cessait d'être obligatoire, mais restait facultatif, *áeris* ou *aéris*, pourvu toutefois encore que la désinence n'altérât pas la syllabe accentuée; ainsi l'on devait dire : *musicé*, *musicén*, et *música músicam*. L'accentuation grecque avait si bien prévalu, qu'elle s'imposait même aux mots tirés de radicaux latins dont la désinence était grecque. Ainsi de *Miltiádes* (Μιλτιάδης), on avait été conduit par l'analogie à *Scipiádes*. L'on voit aussi par ce qui précède, que l'on ne tenait pas compte seulement de l'accent premier, mais que conformément aux lois de la grammaire grecque, l'accent variait de position dans le même mot suivant la quantité de la syllabe finale. C'était là une complication, et il serait difficile maintenant de ressusciter toutes ces règles. La Renaissance voulut les ramener sans les comprendre, et les règles qu'elle donna ne furent ni celles d'Auguste ni celles de Cicéron. Les grammairiens depuis la Renaissance placent l'accent dans les mots gréco-latins sur la pénultième lorsqu'elle est longue en grec, et sur l'antépénultième lorsque la pénultième est brève. Ainsi pour les mots qui sont oxytons en grec, nous trouvons dans les bréviaires et missels, par exemple, *Parascéve*, *Pentecóstes*, *zelótes* etc, au lieu de *Parascevé*, *Pentecostés*, *zelotés*, comme le demanderait l'accentuation grecque. De même pour les mots paroxytons : *Telésphorus*, *Christóphorus*, *Areópagus*, *Sarcóphagus*, *Eleemósyna*, *Hýades*, *Cáthedra* etc.; bien qu'en grec nous ayons : Τελεσφόρος, Χριστοφόρος, Ἀρεοπάγος, Σαρκοφάγος, Ἐλεεμοσύνη, Ὑάδης, Καθέδρα. D'un autre côté, les proparoxytons grecs : Βάπτισμα, Χάρισμα, Ἄσκησις, Σύναξις, Παράδεισος, Θεόδουλος, Θεόδωρος, Κακόδαιμων, Νικόδημος, Ἄβυσσος, Διοίκησις, Εἴδωλον etc.; sont en latin accentués : *Baptísma*, *Charísma*, *Aséssis*, *Synaxis*, *Paradísus*, *Theodúlus*, *Theodórus*, *Cacodœmon*, *Nicodémus*, *Abýssus*, *Diœcésis*, *Idólum* etc.

La Renaissance accentue les mots grecs à la manière latine.

Mots grecs en ia.

Remarquons cependant que la règle ancienne trouve encore son application dans la classe des mots grecs terminés en *ia*, auxquels, malgré ce que nous venons de voir pour les autres mots, l'accentuation paroxytone a été attribuée généralement par les éditeurs liturgiques, lors même que la pénultième est brève; ainsi on accentue sur la pénultième : *Homilía*, *Philosophía*, *Prophetía* etc., et puisqu'en cela l'on revient à l'usage du siècle d'Auguste, il faut pour être logique traiter aussi comme paroxytons : *Eucharistía*, (mais on dit *Eucharístia*, *orum)*, également *symphonía* (bien qu'antérieur à Auguste, mais ainsi accentué sous Auguste par un effet rétroactif, dû à l'analogie), *Phantasía*, *Allegoría*, *Prosodía*, *Blasphemía* etc. Il pourrait y avoir difficulté pour les mots en *ia* dérivés de *eia* comme *Alexandria* (Ἀλεξάνδρεια). Mais bien que proparoxytons en grec, ce mot et quelques autres deviennent en latin paroxytons, parce qu'en grec *eia* se transformant en *ia* a l'accent sur la penultième, comme nous le voyons dans Γαλατεια, Γαλατία; Ἀκαδήμεια, Ἀκαδημία. Du reste, on pourrait dire aussi que dans *Alexandria*, *i* dérivé de *eia* étant long reçoit l'accent d'après la règle générale que nous avons vue plus haut, en vertu de laquelle, par exemple, Ἴδωλον devient *Idólum*, et pour prendre des exemples plus rapprochés par l'analogie : Βασίλειος, *Basilius* ; Δάρειος, *Darius*.

Mots grecs en ium.

Les mots en *ium* comme *Xenodochíum*, *Nosocomíum*, *Orphanotrophíum*, ne présentent aucune difficulté, puisque la pénultième est en grec longue et accentuée : Ξενοδοχεῖον, Νοσοκομεῖον, Ὀρφανοτροφεῖον. On trouve aussi l'accent à la pénultième, quoique brève, dans *graphíum* (Γραφίον) et quelques autres mots.

Reste une question : faut-il considérer comme paroxytons certains mots que l'Eglise latine a empruntés à l'Eglise grecque, et qui au moment de l'emprunt avaient leur pénultième brève chez les grecs eux-mêmes, bien que cette pénultième fut longue dans la langue classique? Citons *Paráclitus* (Παράκλητος), *éremus* (ἔρημος), *hýssopus* (Ὕσσωπος), *antíphona* (Ἀντίφωνα), auxquels nous ajoutons *eleison* (ἐλέησον). Pour celui-ci et pour *Paráclitus*, l'accent est sans aucun doute sur l'antépénultième : l'usage actuel est, pour les autres, de les accentuer sur la pénultième : *erémus*, *hyssópus*, *antiphóna*.

La liturgie offre, avec des mots latins et des mots grecs, des noms hébreux dont il importe également de connaître l'accentuation.

Mots hébreux.

1° Les mots hébreux qui finissent en *ias* sont, comme les mots grecs terminés en *ia*, accentués à la pénultième : *Isaías*, *Isaíæ*, *Isaíam*, *Jeremías*, *Ananías*.

On accentue de même la pénultième de *María*, en vertu, non des lois de la langue hébraïque qui donne à ce nom une autre forme, mais de l'usage et de l'analogie.

Alleluia a l'accent sur *u*, *allelúia*.

2° C'est aussi l'usage qui veut que les mots hébreux, à l'exception des précédents, soient d'une manière générale accentués sur la dernière syllabe, à moins que ces mots ne se trouvent déclinés à la manière latine. Ainsi l'on prononce avec l'accent à la fin, non seulement *Gabriél*, *Michaél*, *Israél*, *Abrahám*, *Jacób*, *Davíd* etc., mais aussi *Melchisedéch*, *Abimeléch*, *Nabuchodonosór*, etc.; quoique les Hébreux eussent pour règle de prononcer *Melchisédech*, *Abimélech*, *Nabuchodonósor*, avec l'accent sur la pénultième syllabe. On dit de même *Sabaóth*.

3° Si les mots hébreux, dont nous accentuons la dernière syllabe lorsqu'ils ne sont pas déclinés, se trouvent de fait déclinés à la manière latine, ils sont alors accentués d'après les règles du latin, c'est-à-dire à la pénultième ou à l'antépénultième : *Gabriélis*, *Ábrahæ*, *Raphaélem*, *Júdæ*.

4° Les noms hébreux qui ont une forme latine, et se déclinent toujours à la manière latine, s'accentuent également toujours comme les mots latins : *Ánna*, *Ánnæ*, *Joánnes*, *Joánnem*.

5° Le saint nom de *Jesus* n'est venu de l'hébreu que par l'intermédiaire du grec; il a reçu en grec et conservé en latin, à tous ses cas, l'accent sur la dernière syllabe : *Jesús*, *Jesú*, *Jesúm*.

Fautes d'accentuation.

De tout ce qui précède, nous concluons que l'on peut pécher contre les lois de l'accentuation latine de plusieurs manières :

1° On viole ces lois, en privant un mot de l'accent qu'il doit recevoir; comme, par exemple, *tibi*, *meus* et d'autres mots semblables, au lieu de *tíbi*, *méus*; ou bien, en donnant l'accent à un mot qui doit en être régulièrement privé; ex. *súper cælos*, au lieu de *super cælos*.

2° On enfreint plus grièvement les lois de l'accentuation, lorsqu'on relève par l'accent deux ou trois syllabes dans le même mot; ex. *sánctificétur* au lieu de *sanctificétur*; *cóngregátióne* au lieu de *congregatióne*.

3° La faute est plus grave encore quand on déplace l'accent; ce qui arrive lorsqu'on le porte sur la dernière syllabe des mots, ex. *Deús meús*; ou qu'on le recule au-delà de l'antépénultième, en disant *círcuitus*, *pássionis*, *ómnipotens*, *múlieres*, *sánguinibus*, au lieu de *circúitus*, *passiónis*, *omnípotens*, *mulíeres*, *sanguínibus*; ou enfin, lorsqu'on place l'accent à l'antépénultième, quoique la pénultième soit longue, *cónspectus*, *córona* pour *conspéctus* et *coróna*; et à la pénultième quoiqu'elle soit brève: ex. *circumdáta* au lieu de *circúmdata* etc.

4° Remarquons encore que si plusieurs monosyllabes se suivent, on ne doit ni supprimer, ni ajouter, ni déplacer aucun des accents requis d'après les règles ordinaires.

On ne doit supprimer aucun accent.

C'est donc une faute de dire *tú es* ou *tu és*; la règle générale veut que l'on prononce *tú és*, avec l'accent sur chaque mot. Mais il n'en faut pas sur le premier, dans *in nós*, *de té*, *in* et *de* étant conjonctions. Ce serait donc une double faute de dire *ín nos*, *dé te*.

5° Lorsque plusieurs accents se suivent immédiatement, ils doivent tous être exprimés. Ainsi il faut dire : *Té Déum*, *Té décet*, *ós méum*, *tú és Déus*, et non pas *Té Deum* ou *Te Déum*, *Té decet* ou *Te décet*, *ós meum* ou *os méum*, *tu és Deus* ou *tu es Déus*.

6° On doit éviter de traiter comme enclitiques les monosyllabes déclinables, tels que *te*, *me*, *vos*, *nos*, etc. Ces monosyllabes ont leur accent propre et ne changent rien a l'accentuation du mot qui précède. Il ne faut pas dire : *confirmá me*, *adjuvá nos*, mais *confírma mé*, *ádjuva nós*. Il faut surtout bien se garder de prononcer *adjúva nos*, *protége nos*. Dans ce cas, comme dans les précédents, chaque mot doit recevoir l'accent ou en être privé d'après les règles ordinaires.

On n'observe pas la quantité.

Faut-il, en observant l'accent, tenir également compte de la quantité? Il semble que les rhéteurs grecs parlant latin et les grammairiens leurs disciples l'ont fait. Mais il est douteux que cette manière fût celle des premiers Romains; si elle a existé,

il est certain qu'elle n'a duré qu'un temps assez court, et qu'elle est restée circonscrite dans un cercle fort restreint : à aucune époque, elle n'a été la prononciation vraiment usuelle.

C'est l'accent qui doit seul régler la prononciation.

Le vrai mode de prononciation du latin consiste à observer l'accent seul, sans s'inquiéter de la quantité autrement que pour savoir où placer l'accent dans un mot composé de trois syllabes. C'est cette prononciation que nous avons reçue de la tradition pour l'usage liturgique; c'est la seule possible dans une langue qui doit être universelle, et dont il faut bannir ce qui est exclusivement du domaine de la convention.

Il ne peut être question d'une troisième manière de prononcer le latin, qui consisterait à observer les longues et les brèves d'après les lois de la versification, mais sans tenir compte de l'accentuation. Ceci serait contraire aux lois essentielles de la parole, dont l'accent est l'âme, *accentus anima vocis*. Toute la tradition témoigne en faveur de l'accent. Toujours nos pères l'ont scrupuleusement respecté, si bien que lui seul peut servir à expliquer la manière dont se sont formés les mots dans les langues dérivées du latin. C'est pour n'avoir pas tenu compte du rôle de l'accent dans les mots, que la science étymologique est tombée si souvent dans des aberrations qui ont fait douter d'elle. En prenant au contraire pour base de ses recherches l'accentuation, elle eût sans trop de peine et avec pleine garantie donné les lois du travail de transformation qui de tel et tel mot latin a fait un mot italien, espagnol, provençal ou français.

Le rôle de l'accent dans les mots a toujours été prépondérant.

En latin, dans le latin tel que le parlaient nos pères et tel que nous devrions encore le prononcer, si grande était la force de l'accent tonique, que nous voyons la syllabe affectée de l'accent dans chaque mot conserver dans les langues dérivées sa prépondérance native, et résister ferme et intacte au courant destructeur qui, dans la transformation du langage, attaque et souvent emporte les autres syllabes. Loin de faire exception, le français témoigne au contraire d'une accentuation du latin, autrefois plus vigoureuse chez nous que dans les autres pays. Ainsi, pendant que les autres langues ont conservé encore une certaine sonorité aux syllabes qui suivent l'accent, presque toujours le français les a supprimées, ou ce qui revient au même, les a transformées en syllabes muettes. Avec *témpus*, *témporis*,

l'italien à fait *témpo*; nous, nous disons *temps*. Le mot latin *tábula* est devenu en italien *távola*, en français *table*. Et ainsi de tous les autres mots, de ceux du moins qui appartiennent à la langue parlée; car les mots qui ont été introduits dans le français par les écrivains, surtout depuis le seizième siècle, sont simplement calqués sur le latin; on ne peut pas dire qu'ils en dérivent véritablement, et si dans ces mots les lois de l'accentuation sont souvent méconnues, c'est la langue qui en souffre, mais non la thèse que nous soutenons. Assurément le mot *frêle*, régulièrement dérivé du mot latin *frágilis*, a une physionomie plus franche que le mot *fragile* calqué plus tard sur le même adjectif. On peut aussi comparer au même point de vue *raide* et *rigide* (de *rígidus*); *esclandre* et *scandale* (de *scándalum*); *entier* et *intègre* (de *ínteger*); *rançon* et *rédemption* (de *redémptio*, *redemptiónis*), etc.

Double dérivation des mots dans le français.

Toujours est-il que nos pères avec *bónus* ou *bónum* n'auraient pas fait *bon*, avec *presbyter*, *prêtre (presb'tre, prestre, prêtre)*; avec *anima*, *âme (aníma, an'ma, âme)*; s'ils avaient prononcé, ainsi qu'on l'enseigne et qu'on le pratique trop souvent, sous prétexte de prosodie, *bonum* comme le mot français *bonhomme*; *presbytér* comme *presbytére*, *animá* comme dans *il anima*.

Cette accentuation du discours, qui donne à chaque mot l'unité et l'anime d'un souffle vital, est un élément d'une nature en quelque sorte spirituelle. On doit bien se garder de confondre l'accent avec la quantité qui, au contraire, est un élément tout matériel et de convention. On pourrait, en lisant les auteurs sur ce point, se laisser induire en erreur par des locutions qui ne sont pas toujours d'une parfaite justesse, ou dont le sens a pu se modifier selon les époques. Il s'en faut en effet que la signification des mots soit toujours constante dans le cours des siècles. Combien de fois n'arrive-t-il pas que le sens originairement attaché à telle ou telle locution se transforme peu à peu par l'usage, et devient parfois totalement différent de ce qu'il était d'abord, surtout lorsque le mot passe d'une langue dans une autre. Il y arrive avec le sens qu'il avait en dernier lieu dans la langue d'où il est emprunté, c'est-à-dire la plupart du temps avec un sens déjà détourné. Quand ce sont les savants qui font un emprunt pour leur jargon à une langue ancienne, on voit

L'accent est un élément moins matériel que la quantité.

parfois les confusions les plus étranges; comme, par exemple, celle de nos lettrés de la Renaissance qui sont allés appeler *Prosodie* la quantité métrique des syllabes latines, comme si le mot *Prosodia* chez les grecs, et même dans l'usage des latins, avait eu ce sens. Sans doute, par extension, dans des auteurs de décadence, ce mot s'applique un peu indifféremment à tous les phénomènes du langage; mais en réalité le mot *prosodia* des Grecs dont le mot latin *accentus* est la traduction littérale, est cette espèce de chant qui accompagne naturellement le discours. Déjà cependant chez les Latins l'idée d'*accent* se rapporte à quelque chose de moins musical, par la raison que les latins chantaient moins en parlant que les Grecs; l'*accentus* est donc pour eux la variété d'intensité dans l'émission des syllabes, tout autant et plus peut-être que la variété du ton.

Sens du mot prosodie.

Comme on l'entend actuellement, la *prosodie* est toute autre chose; par suite de l'erreur des docteurs en *us* de la Renaissance, ce mot exprime, non plus l'intonation propre à chaque syllabe dans le discours, ni même le degré de force qui leur appartient, mais leur durée relative. En ce qui touche maintenant à la langue française, le mot *accent* est appliqué presque indifféremment à tous les phénomènes du langage, et prend ainsi les acceptions non-seulement les plus diverses, mais souvent les plus disparates, et même les plus opposées.

Quoi qu'il en soit, il est certain que la quantité, telle qu'elle est donnée dans les traités que l'on nomme actuellement traités de *prosodie*, n'est pas l'*accent*. Ainsi, par exemple, au point de vue de la quantité, la première syllabe est brève dans *pă̆ter* et elle est longue dans *mā̆ter*; au point de vue de l'accent nous n'avons aucune distinction à faire entre ces deux mots, qui ont l'un et l'autre la première syllabe accentuée, *páter*, *máter*, et se prononcent absolument de la même manière. Prenons maintenant *paternus* et *maternus*; ici la syllabe initiale qui, eu égard à la quantité, est brève dans *pă̆ternus*, longue dans *mā̆ternus*, se prononce dans la prose de la même façon, sans accent, en donnant à la syllabe la durée requise pour que cette syllabe soit nettement entendue.

Différence entre la quantité et l'accent.

De même il ne faut pas chercher à appuyer sur la première syllabe du mot *orémus*, plus que sur la première du mot *opéribus*,

quoique les poëtes considèrent l'*o* comme long dans le premier cas et comme bref dans le second. En tant que pied métrique, *jūbĭlātĭo* diffère de *ādōrātĭŏ*, mais en prose le mouvement de récitation est le même.

La durée des syllabes dépend de leur poids matériel.

Telle est la règle à observer pour toutes les syllabes non accentuées, elles doivent être exécutées légèrement, sans aucune insistance de la voix. Elles ont, il est vrai, une durée plus ou moins longue; mais c'est uniquement en raison de leur poids matériel : ainsi il faut naturellement plus de temps pour prononcer une syllabe où la voyelle est accompagnée de trois ou quatre consonnes, que pour en prononcer une autre qui n'a qu'une seule consonne; et celle-ci demande plus de temps qu'une syllabe composée d'une voyelle seulement. Mais cette inégalité de durée entre les différentes syllabes non accentuées repose uniquement sur leur *poids matériel*, et jamais sur la *quantité conventionnelle* qui résulte de la distinction établie entre les syllabes au point de vue de la facture des vers. Pour expliquer ceci par des exemples, nous dirons que la première syllabe de *transférre* exige nécessairement plus de temps pour être prononcée que la première de *reférre*. Même différence entre les syllabes initiales des mots *sanctórum* et *salútis*, etc. D'un autre côté, la composition des mots fera que l'on prononcera la seconde syllabe de *adornáre* plus lentement que celle qui occupe le même rang dans *adoráre*, quoiqu'elle ait dans les vers la même quantité : la raison en est que la syllabe a plus de poids par elle-même dans le premier cas que dans le second.

Pénultième non accentuée.

Parmi les syllabes non accentuées, celles qui paraissent les plus faibles sont les pénultièmes des mots qui ont l'accent sur l'antépénultième; comme, par exemple, la pénultième des mots *spíritus*, *múnere*, *péctora*. Ceci tient à ce que l'éclat de la syllabe accentuée, qui précède immédiatement cette pénultième faible, la fait paraître encore plus obscure. Toutefois, même pour ces *pénultièmes faibles*, le nom de *brèves* ne convient pas. Il ne faut donc pas les écraser violemment sur la dernière syllabe pour les faire paraître plus rapides. Surtout il ne faut jamais donner aux terminaisons latines *tio*, *cium*, *cia*, le son que l'on donne en français aux diphtongues *ion*, *ia*, par exemple, dans *nation*. De même encore *in*, *uum*, *uo* et autres terminaisons de

ce genre ne forment jamais diphtongue en latin. Il faut donc bien faire sentir les deux syllabes finales de *Spiritu-i*, *perpetu-um*, etc.

Diphtongues intempestives.

Si cette rapidité trop grande de prononciation doit être évitée dans les pénultièmes faibles, à plus forte raison ne doit-on pas créer mal à propos des diphtongues dans les syllabes qui précèdent l'accent. Ainsi on doit bien se garder de prononcer *rūinas*, *prūinas* pour *ru-ínas*, *pru-ína*. De même il faut bien se garder de prononcer *na-tio-nibus*, *confu-sio-ne*, *absor-buis-set*, pour *na-ti-o-nibus*, *confu-si-o-ne*, *absor-bu-isset*, etc.

Il suit encore de ce qui précède que dans la prononciation, la même syllabe varie selon qu'elle se trouve être ou n'être pas accentuée. Ainsi, par exemple, dans *óra*, l'*o* est accentué : il faut prendre soin de le faire ressortir; au contraire, dans *orémus*, *oráte*, l'accent ne porte plus sur cette voyelle : elle retombe au rang des syllabes faibles. L'*a* qui appelle toute l'énergie de la voix dans *oráre*, *oráte*, s'efface à son tour dans *oravérunt*, *oravíssem*; et ainsi dans les autres cas semblables. Autant il faut insister sur l'*a* dans *peccáre*, *peccáta*, autant il faut passer légèrement sur cette voyelle dans *peccatóres*, *peccatóribus*.

Nous terminerons par un dernier exemple. Dans les mots suivants qui tous sont dérivés du premier d'entre eux, voici comment se place régulièrement l'accent :

Lábor, *labóris*, *laborávi*, *laboravíssem*, *laboravissémus*. Donc on prononcera : *lábor*, *lăbóris*, *lăbŏrávi*, *lăbŏrăvíssem*, *lăbŏrăvissémus*. Et non pas selon la règle de quantité : *lăbor*, *lăbóris*, *lăbōrávi*, *lăbōrāvíssem*, *lăbōrāvissémus*.

Accent discrétif.

Comme déjà nous l'avons dit, l'accent aigu destiné à marquer dans chaque mot la syllabe qui doit être mise en relief et porter l'effort principal de la voix, ne s'écrit que lorsqu'il en est besoin pour prévenir tout doute sur la place qu'il doit occuper. L'accent grave, qui appartient à toutes les syllabes qui n'ont pas l'aigu, ne s'écrit jamais. Il ne faudrait pas prendre pour un véritable accent grave celui qui sert parfois à distinguer deux mots de même forme, mais différents; comme, par exemple, *forte* adjectif et *forte* adverbe : cette sorte d'accent grave, appelé accent *discrétif*, bon surtout pour aider dans l'étude du latin les commençants qui ne peuvent pas pour l'interprétation des mots se

guider par le contexte, ne doit pas paraître dans un livre liturgique; et s'il s'y trouvait, il faudrait bien se garder de lui donner une valeur pratique quelconque.

Accent circonflexe.

On trouve aussi dans plusieurs livres liturgiques certains mots marqués de l'accent circonflexe. Celui-ci, quand on l'emploie, se place sur la syllabe penultième, pourvu qu'elle soit longue selon les lois de la métrique, et qu'en même temps la dernière soit brève. Ainsi conformément à ce que nous avons expliqué plus haut (pages 35 et 36), on a d'une part *natûra*, et d'autre part *natúræ*. Comme, après tout, le circonflexe contient l'aigu, et que dans la pratique le résultat est le même, on écrit maintenant avec l'aigu aussi bien *natúra* que *natúræ*, et le circonflexe est laissé aux théoriciens.

Les règles d'accentuation, telles que nous les avons formulées, ont pour but, nous l'avons dit, de joindre le plus étroitement possible les syllabes qui appartiennent à un même mot, de manière à ce que n'exprimant à l'intelligence qu'une idée unique, elles produisent également pour l'oreille un tout indivisible. Mais ce n'est pas dans la lecture seulement, c'est aussi dans le chant, qu'il importe de maintenir aussi étroitement unies que possible les parties intégrantes de chaque mot. L'observation de l'accent peut, il est vrai, souvent suffire, même dans le chant, pour obtenir ce résultat. Toutefois l'application à une phrase chantée des lois d'accentuation qui règlent la parole, demande quelques observations spéciales qui vont faire l'objet du chapitre suivant.

Chapitre IX. — DE LA MANIÈRE D'UNIR EN CHANTANT LES SYLLABES D'UN MÊME MOT.

Chaque syllabe doit rester unie au mot dont elle fait partie.

POUR que le texte demeure intelligible, soit dans le chant soit dans le discours, les syllabes qui frappent successivement l'oreille doivent avant tout être proférées de telle sorte que l'on sache toujours à quel mot chacune d'elles appartient. Une syllabe qui, de quelque manière que ce soit, est isolée de son centre, se trouve former monosyllabe ou bien faire corps avec un autre mot : dans les deux cas, c'est une faute, et une faute capitale, contre laquelle les chantres ne peuvent trop se mettre en garde ; on nous permettra donc d'entrer à ce sujet dans quelques explications pratiques un peu détaillées.

POUR plus de clarté, nous devons examiner à part les diverses circonstances que le chant peut présenter dans son rapport avec le texte.

ON remarque en effet sur les différentes syllabes du texte, tantôt une note simple, tantôt une ou plusieurs formules ; il faut savoir ce qui doit être observé dans chacun de ces deux cas, pour ne point diviser les mots.

NOUS nous occuperons d'abord du cas de la note simple.

Valeur de la note simple.

LES notes simples, comme nous l'avons dit plus haut, ont une forme invariable. De ce que cette note a toujours la même forme, il ne faut pas en conclure qu'elle doit toujours avoir la même valeur. La valeur de la note simple est au contraire très-variable, plus variable peut-être que celle de toute autre note.

QUELLE est-elle donc, et par quoi est-elle déterminée ?

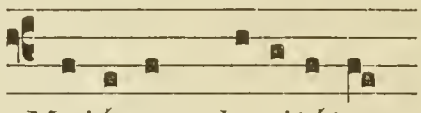
TOUTE la valeur que peut avoir la note simple, nous avons déjà eu occasion de le dire, ne lui appartient pas en propre ; elle l'emprunte à la syllabe à laquelle elle est jointe. Or la valeur de la syllabe est celle que lui donnent les lois de la bonne lecture. Il faut donc se rappeler les règles que nous avons données plus haut pour la bonne prononciation des syllabes dans la lecture de la langue latine et les appliquer au chant : si la note du chant correspond à une syllabe accentuée, elle sera accentuée ; si elle se rapporte au contraire à une syllabe faible

et obscure, elle sera faible et obscure. Il existe à la vérité une différence entre le chant et la lecture, en ce que dans le chant les syllabes sont toutes proférées d'un ton plus ferme et plus vibrant, et par conséquent moins rapide que dans la simple lecture. Il n'en reste pas moins toujours vrai que l'attention doit se porter sur les syllabes et que celles-ci ont dans le chant la même valeur relative que dans le discours.

De ce principe général nous tirons quelques conclusions pratiques.

Faute contre l'accentuation.

1° C'est une faute de marquer par une insistance spéciale de la voix une syllabe qui ne doit pas régulièrement porter l'accent; car on détruit par ce déplacement ou cette reduplication de l'accent, la physionomie du mot. Ainsi la syllabe qui dans chaque mot est destinée à recevoir l'accent doit le conserver et le conserver seule; en ce sens du moins que cette syllabe sera toujours plus fortement marquée, car le mouvement de la mélodie ne permet pas toujours de l'élever conformément à la tendance naturelle de l'accent. Prenons pour exemple ce commencement d'antienne :



Majórem charitátem

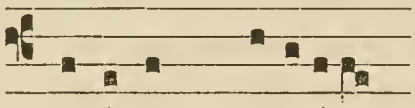
L'accent grammatical est indépendant de l'accent musical.

Nous avons ici plusieurs notes simples : la valeur de chacune d'elles, selon ce qui a été dit, est celle de la syllabe correspondante. Il y aura donc dans cet exemple deux notes fortes, puisqu'il y a deux syllabes accentuées. Bien qu'elles ne répondent ni l'une ni l'autre à une note culminante, elles ne perdent pas cependant le privilège que leur confère l'accent grammatical; c'est pourquoi elles devront être marquées par une impulsion spéciale de la voix. Cette impulsion serait, à la vérité, plus forte si la note était culminante, comme si on avait à chanter par exemple :

Majórem charitátem

Cette différence se produit d'elle-même et il n'est nullement nécessaire de l'exprimer dans la notation. Remarquons seule-

ment que dans aucun cas l'accent ne doit complètement disparaître. D'un autre côté, dans l'exemple cité d'abord, la note *fa* du mot *charitátem* recevra naturellement un certain éclat à cause du ton plus aigu sur lequel cette note est proférée.



Majórem charitátem

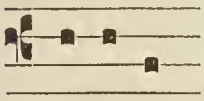
Toutefois cet éclat sera moindre que dans le cas où la syllabe serait accentuée. Il faut surtout éviter de la tenir en suspens par une prolongation de la voix qui ferait de cette syllabe comme une exclamation monosyllabique. Le mouvement d'impulsion qui commence sur cette note culminante, doit se poursuivre jusqu'à l'accent; celui-ci consistera à frapper la note sans dilater le son, parce que ce serait empiéter sur la formule finale, où la voix va se reposer à son aise et doucement s'éteindre.

2° Une seconde faute à éviter consisterait à prolonger certaines syllabes, sous prétexte qu'elles sont ou accentuées dans la prose ou longues en poésie. Nous ne parlons pas ici de la syllabe finale des mots; celle-ci peut être plus ou moins longue, comme nous venons de l'insinuer et comme nous l'expliquerons plus loin; mais dans le corps d'un mot, on ne doit prolonger le son d'aucune syllabe marquée d'une note simple, mais seulement accentuer celles qui doivent l'être.

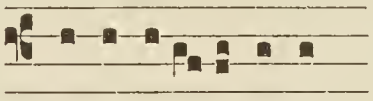
On coupe les mots en prolongeant les syllabes.

La raison en est que cette prolongation interrompt la suite des syllabes et coupe nécessairement les mots.

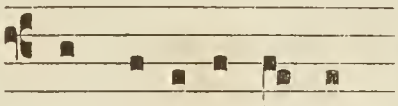
Donnons quelques exemples :



Orémus



Dominati-ónibus



in tentati-ó-nem.

Les règles d'une bonne lecture ne permettent pas de s'arrêter sur les syllabes *o*, *na* et *ta*, qui ne sont pas d'ailleurs accentuées; il ne faudra donc pas le faire en chantant. Il est facile en effet de reconnaître que si l'on vient à prolonger les syllabes dont nous parlons, l'oreille entendra ce qui suit : *O Remus; Domina tionibus; in tenta tionem.* Les auditeurs heureusement ne remarquent pas toujours ces sortes de coupures,

parce que leur intelligence, suppléant comme instinctivement au défaut de la prononciation, relie entre elles les parties disjointes; mais la disjonction n'en est ni moins réelle, ni moins fautive.

Il ne faut donc pas non plus imiter les chantres qui appuient sur la première syllabe de chaque phrase, alors même que cette syllabe ne porte pas l'accent. Il n'est pas rare en effet d'en rencontrer qui, arrivés par exemple à ce verset : *A solis ortu usque ad occasum*, au lieu de passer légèrement sur la première syllabe pour faire retentir la seconde syllabe qui est accentuée, donnent l'effort de leur voix à cette première et semblent vouloir la jeter comme une exclamation: *Ah! solis ortu.....*

L'accent ne doit pas être trop prolongé.

L'accent lui-même ne peut motiver l'arrêt de la voix sur la syllabe qui en est affectée; car, ne l'oublions pas, la note accentuée est moins une note longue qu'une note forte. Ainsi, par exemple, en chantant :

Orémus.

on doit marquer avec plus de force, quoique sans affectation, la seconde syllabe du mot, puisque cette syllabe porte l'accent; mais il faut la quitter et passer à la syllabe suivante avant que l'impulsion donnée à la voix sur l'accent ne soit épuisée. Pour bien accentuer, il faut savoir imprimer à la note ce mouvement un peu vif qui tend à l'élever plutôt qu'à la prolonger. Tout en évitant de laisser glisser le son, on fait pressentir, dès le début de la note accentuée, la chute de la voix sur la note finale.

Chant martelé.

3° Si c'est une faute de mal accentuer ou d'accentuer mal à propos, ou de prolonger plus qu'il n'est nécessaire telle ou telle syllabe, c'en est une aussi et une plus grave de ne donner aucun accent à la récitation, ou d'appuyer avec une force égale sur toutes les notes. On ne saurait trop proscrire comme barbare cette manière de chanter, qui consiste à peser lourdement sur toutes les syllabes ou à marteler toutes les notes, sans respect pour l'oreille ni pour l'intelligence. Quintilien trouve insupportable dans le discours cette façon de frapper les syllabes comme

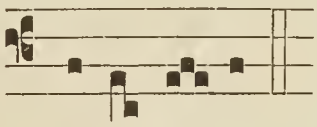
si on voulait les compter; elle ne l'est pas moins dans le chant. *Ita imputare et velut annumerare litteras, molestum et odiosum.* (Inst. or. XI.)

Ce qui précède ne suffit pas encore pour apprendre à unir en un seul tout les syllabes qui appartiennent au même mot, car jusqu'ici nous n'avons parlé que du cas où ces syllabes sont surmontées chacune d'une note simple; mais ce cas n'est pas le seul, car il arrive souvent aussi dans le chant grégorien, qu'à une même syllabe du texte correspond soit une formule, soit même une série plus ou moins longue de formules.

Continuité à donner aux formules pour ne pas disjoindre les syllabes.

Les formules, comme la note simple, doivent être exécutées de telle sorte que l'oreille de l'auditeur puisse toujours facilement saisir le lien qui doit unir entre elles les syllabes de chaque mot. Pour obtenir ce résultat deux choses sont principalement à observer :

1° Pour unir en un seul tout les syllabes qui appartiennent à un même mot, il faut, quand on le peut, les émettre toutes d'une seule haleine. C'est ainsi que l'on chantera l'*Alleluia* suivant sans le couper par aucune pause de respiration :



Alle-lú-ia.

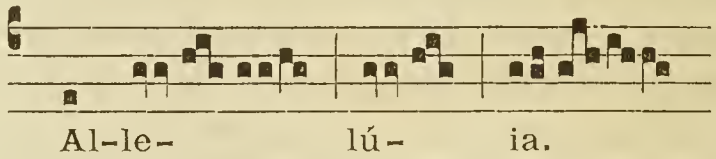
Manière de placer les pauses.

Mais il n'est pas toujours possible d'en agir ainsi; le développement donné à la mélodie nécessite parfois une ou même plusieurs respirations avant la fin du mot. Dans ce cas, on doit ménager de telle sorte les pauses de respiration que tout en partageant la mélodie, elles n'isolent pas les syllabes du texte. Pour cela il faut placer ces pauses entre deux formules appartenant à la même syllabe, mais jamais immédiatement avant de passer d'une syllabe à une autre dans le même mot. Prenons pour exemple cet autre *Alleluia* qui annonce la Pâque, au samedi saint; le voici tel que nous le donnent les manuscrits.

Al-le- lú ia.

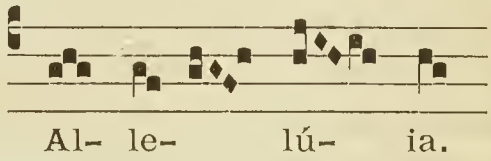
Pauses défendues.

Il serait difficile d'exprimer cette suite de notes toute entière sans reprendre haleine. D'après ce que nous avons dit, on pourra respirer, pourvu que ce ne soit pas *immédiatement* avant de prononcer l'une des syllabes du mot. *Licite potest pausari dummodo non debeat exprimi syllaba dictionis inchoatæ.* Rien n'empêche donc, dans l'exemple que nous avons donné, de reprendre haleine aux deux endroits où nous avons mis des barres de repos. Celles-ci ne pourraient être transportées ailleurs, sans briser soit les formules soit les mots. Ainsi on ne pourrait chanter :



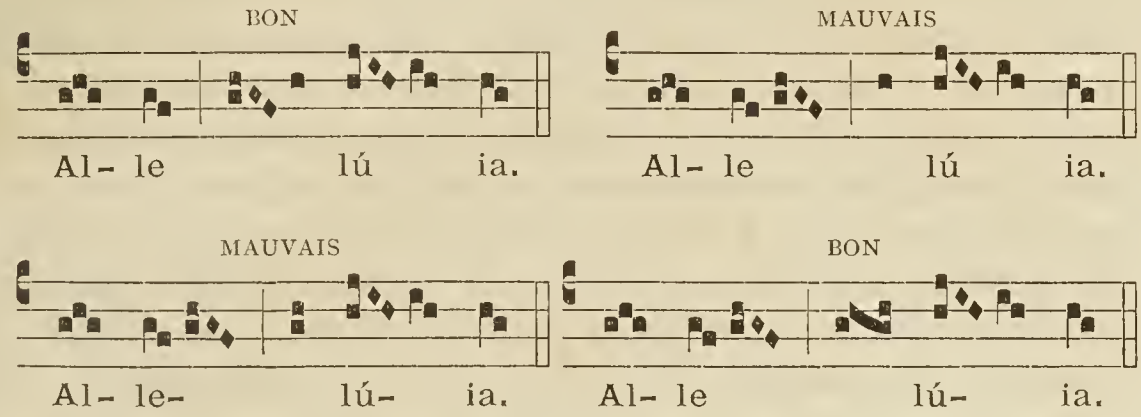
Détacher ainsi de ce qui précède les syllabes qui suivent chaque pause, ce serait couper le mot en plusieurs tronçons et en détruire le sens.

Pour éviter ces coupures maladroites, vulgairement appelées *points de savetier*, il faut donc, lorsqu'on est obligé de respirer dans le corps d'un mot, réserver avant chaque syllabe trois ou quatre notes qui, émises après la pause, opèrent ainsi pour l'oreille la liaison désirée. Nous disons trois ou quatre notes; car une seule ne pourrait suffire, ni même un groupe, s'il est trop léger. Que l'on ait à chanter, par exemple, l'*Allelúia* suivant :



Evidemment, si on ne peut l'émettre tout entier d'une seule haleine, la pause sera après le *fa* de la *clivis* et non après le *fa* du groupe suivant; autrement la note *la*, qui vient immédiatement avant la syllabe *lu*, se trouverait jetée contre cette syllabe, et celle-ci n'en paraîtrait guère moins détachée du corps du mot que si elle avait été précédée immédiatement de la pause. Lors même que la note simple serait changée en *podatus*, la pause immédiatement avant n'en serait guère moins vicieuse. Ce *podatus*, en effet, serait ici trop faible et les syllabes du mot se trouveraient reliées d'une manière insuffisante. Pour pouvoir

donc conserver la pause après le *podatus subbipunctis*, il faudrait ensuite, ou un double mouvement de *podatus (torculus resupinus)*, comme nous l'avons écrit ici en dernier lieu, ou un autre groupe de même force.



Retenons donc bien cette règle que nous donne Elie Salomon et qu'il nomme une *règle d'or :* JAMAIS IL NE PEUT Y AVOIR DE PAUSE QUAND ON DOIT IMMÉDIATEMENT EXPRIMER UNE SYLLABE DANS UN MOT DÉJÀ COMMENCÉ. *Licite potest pausari dummodo non debeat exprimi syllaba dictionis inchoatæ. Regula aurea : quod non debet fieri pausa, quando debet exprimi syllaba inchoatæ dictionis.* (*Scientia artis musicæ.* Cap. XI.) Notre auteur appuie sa règle sur deux motifs, l'un et l'autre fort importants, puisqu'il ne s'agit de rien moins que de sauvegarder du même coup et le texte et la mélodie. Premièrement, dit-il, respirer ainsi c'est changer la nature du chant et altérer la mélodie; secondement c'est briser les mots et altérer le texte. *Et qui pausam fecerit contra naturam cantus peccat et cantum deturpat : secundo peccat contra orationem quam profert, quia scindit eam quasi ad modum scissuræ tunicæ Domini inconsutilis.* (Ibid.) Un autre auteur appelle ces sortes de pauses des fautes choquantes, des barbarismes : *Nequaquam syllabam incipiat post pausam, nisi forte prima syllaba fuerit dictionis : talis enim scissio in cantando faceret barbarismum, etiam incongruam offensionem.* (Joann. de Muris. *Summa Musicæ.* Cap. XIII.)

Règle d'or.

2° Outre la pause de respiration, il y a celle que nous appellerons pause de prolongation ; celle-ci, sans interrompre la récitation par un silence comme fait la première, suspend néanmoins le mouvement par un instant d'arrêt plus ou moins

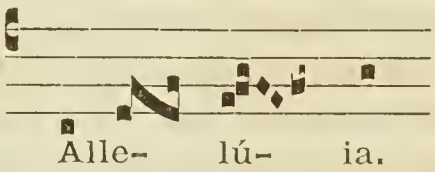
Suspension de voix inopportune.

marqué. Cette seconde sorte de pause existe même dans le discours, comme l'observe Quintilien : *sunt aliquando*, dit-il, *et sine respiratione quædam moræ.* (Inst. or. XI. 3.) Nous verrons plus loin l'usage qu'il faut en faire dans le chant: nous en parlons ici pour signaler une circonstance où elles disjoindraient les syllabes du mot, et où par conséquent elles ne sauraient être permises. Cette circonstance est celle-là même où nous venons de dire que les pauses de respiration sont interdites, c'est-à-dire *immédiatement* avant une syllabe dans un mot déjà commencé. La suspension de la voix sur une note est une véritable pause, bien qu'elle ne soit pas suivie d'un silence, et nous devons la traiter comme telle; par conséquent en régler l'usage d'après ce qui a été dit de la pause de respiration.

Ainsi nous répétons à son sujet les principes que donne Elie Salomon : *Licite potest pausari, dummodo non debeat exprimi syllaba inchoatæ dictionis.* Les pauses sont permises dans le chant, pourvu que ce ne soit pas avant d'exprimer une syllabe dans un mot déjà commencé.

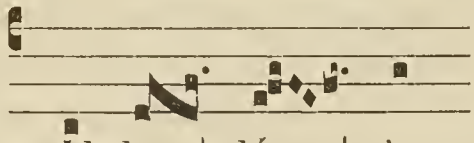
Nous pourrions ici reproduire les exemples qui nous ont servi à expliquer la règle précédente : là où nous avons dit qu'il ne faut pas respirer, nous disons maintenant qu'il ne faut pas même s'arrêter en prolongeant le son. Cette seconde règle a le même fondement que la précédente: la pause de prolongation aux endroits dont nous parlons, en arrêtant le mouvement de récitation, isole les syllabes du texte, et rend ainsi les mots inintelligibles : *Qui pausam fecerit..... peccat contra orationem quam profert, quia scindit eam.* De plus cet arrêt, en suspendant mal à propos le mouvement mélodique, dénature le chant : *Qui pausam fecerit contra naturam cantus peccat et cantum deturpat.*

Démontrons la chose par un nouvel exemple, également pris parmi les *Alleluia.*



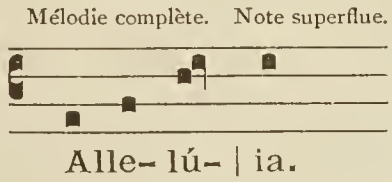
Non-seulement il faudra, d'après ce que nous avons dit plus haut, chanter cet *Alleluia* d'une seule haleine, mais il est encore

nécessaire de le proférer d'un seul trait : une pause ou arrêt quelconque après le *podatus* amènerait infailliblement la séparation des syllabes du mot.



C'est ici le lieu de protester contre l'enseignement des auteurs modernes, lorsque ceux-ci recommandent d'appuyer, de doubler même la note pénultième avant un repos; comme, par exemple, sur la dernière note *sol* de la syllabe *lu* dans l'exemple précédent. Ils oublient qu'en s'arrêtant ainsi sur une vraie note de passage, qui dans les manuscrits est même indiquée comme liquescente, c'est-à-dire presque muette, on coupe le mot et la mélodie. Celle-ci se complète trop tôt, car on la termine à la pénultième, et la dernière note cause à l'oreille la même impression qu'une syllabe superflue à la fin d'un vers.

On ne doit pas doubler la note avant une syllabe.



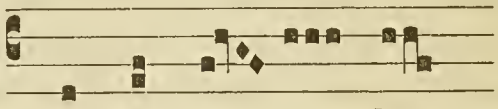
Il y a, comme nous le verrons, une manière plus heureuse d'amener le repos dans le cas dont il s'agit : elle consiste, non pas à appuyer exclusivement sur la note pénultième, mais à ralentir le mouvement de récitation sur la fin de la phrase, c'est-à-dire sur les trois ou quatre dernières notes, ou même sur un plus grand nombre, selon les circonstances.

On objectera peut-être à ce que nous venons de dire les nombreux exemples que nous présentent les anciens livres, de notes doubles ou même triples précédant immédiatement une syllabe dans le corps des mots. Bien que ces notes, appelées *apostropha*, *distropha* ou *tristropha*, semblent équivaloir à une note double ou triple, elles en diffèrent cependant d'une façon essentielle.

En effet, les anciens pour rendre ces formules ne se contentaient pas de prolonger purement et simplement le son, ils imprimaient à la voix un léger mouvement de vibration.

Repercussam dicimus quam Berno distropham vel tristropham vocat. (J. Cotto. *Musica.* XXIII.) Grâce à cette ondulation légère de la voix, le *strophicus* avant une syllabe ne la disjoignait pas plus du corps du mot que ne le fait le *podatus*, ou la *clivis* ou le *torculus*, qui sont aussi des ondulations de voix, avec cette différence seulement que ces ondulations sont plus marquées dans un cas que dans l'autre; mais l'effet rhythmique est analogue, pour ne pas dire identique. Prenons pour exemple ce début d'une phrase finale de Graduel :

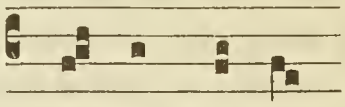
Strophicus *avant une syllabe.*



Quelle que soit du reste l'interprétation que l'on donne du *strophicus*, il est certain qu'il diffère de la note longue, surtout de la note longue destinée à marquer la pause; et il peut, émis avec grâce et légèreté, servir à passer d'une syllabe à une autre sans diviser les mots.

La note de transition d'une syllabe à l'autre dans le corps des mots a donc ainsi toujours le caractère d'une note relativement brève. Ce n'est pas à dire qu'il faille pour cela la marquer par un mouvement de voix saccadé, suivant ce qui se pratique pour la note brève ou losange des méthodes modernes. C'est donc une faute de prolonger le son culminant dans chacun des mots qui suivent :

Manière de passer d'une syllabe à l'autre.

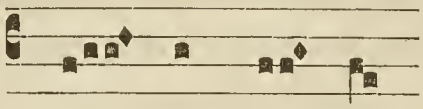


comme l'indiquent les méthodes qui mettent ici une note caudée et lui donnent la valeur d'une note double.

que l'on exécute ainsi :

D'un autre côté, il serait également fautif, comme nous l'avons dit, de faire de ces notes culminantes des notes saccadées suc-

cédant à des longues comme si elles étaient écrites en caractères modernes de cette façon :



Sur- sum cor- da

On ne doit songer à faire ni notes brèves ni notes longues, mais seulement à lier les sons de chaque formule, et à unir les syllabes de chaque mot; quand ce double résultat est obtenu, les notes ont, par le mouvement même de la mélodie, la valeur qui leur convient.

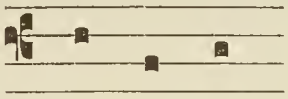
Dans le cas où la note qui sert ainsi à passer d'une syllabe à une autre, n'est pas plus élevée que la note suivante, il faut la considérer non seulement comme une note brève dans le sens que nous avons expliqué, mais aussi comme une note faible.

Notes de passage.

La seconde note de la *clivis* et la seconde du *podatus*, dans l'exemple suivant N° 1, sont des notes faibles : elles servent simplement à adoucir la transition d'une syllabe à l'autre, et à prévenir ce qu'il y aurait de dur dans l'attaque immédiate des syllabes. N° 2.

N° 1

Ma- rí- a

N° 2 

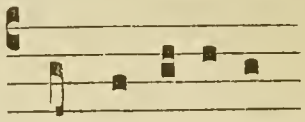
Ma- rí- a

Sons liquescents.

Ces notes faibles, dont nous parlons, sont parfois à peine perceptibles : le son en est obscur et comme étouffé. C'est ce qui arrive principalement en deux circonstances, à savoir : 1° lorsque deux voyelles se suivent pour former diphthongue, comme par exemple dans le mot *laus* (prononcez *laous*); 2° lorsque deux consonnes doivent être articulées de suite, comme dans ces mots: *Confundantur*, *Verbum*, *Sursum corda*, etc., qui se prononcent *Con'fun'dan'tur*, *Ver'bum*, *Sur'sum cor'da*, presque comme s'il y avait un *e* muet entre les consonnes.

Dans ces deux cas, s'il se présente une formule servant de transition d'une syllabe à l'autre, le son final de cette formule devient ce que Gui d'Arezzo nomme un son liquescent, c'est-à-dire un son qui coule doucement et s'efface dans la prononciation de manière à ce qu'on ne le sent pour ainsi dire point finir.

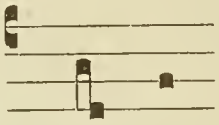
Liquescunt vero in multis voces more litterarum[1], *ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur.* (Microl. CXV.) Pour mieux faire comprendre ces paroles, voyons l'exemple que donne Gui d'Arezzo lui-même :



Ad te levávi.

Raison de la note liquescente.

Des deux sons représentés ici par le *cephalicus*, le premier est fort, le second est faible; ce dernier sert à porter la voix de la syllabe *ad* à la syllabe *te*, syllabes que le sens ne permet pas de séparer. Or dans cette transition, il y a deux consonnes à faire entendre de suite : *d t*. Ceci oblige à un mouvement des organes qui comprime le son de la voyelle *a*. Cette voyelle d'abord proférée d'un son plein et clair, se change insensiblement en une voyelle muette; de telle sorte qu'il devient impossible de saisir le moment où elle cesse : *inceptus modus unius ad alteram limpide transiens nec finiri videatur.* Supposons que les syllabes *ad te* se trouvent remplacées par celles-ci : *a te*; dans cette hypothèse le son de la voyelle s'affaiblit sans doute, mais il n'est pas étouffé comme dans le cas précédent.



A te

Il le serait si au lieu de *ad te* on avait à chanter *Verbum*, ou tout autre mot présentant le concours de deux consonnes.

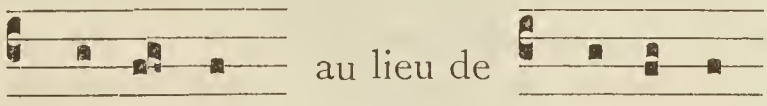
Le son serait encore liquescent, si la première syllabe offrait une diphthongue comme *Gaude*, pourvu toutefois que l'on prononce réellement les deux voyelles, comme dans le cas précédent la note liquescente suppose l'émission des deux consonnes; une prononciation dans laquelle on donnerait à la diphthongue

[1] Il y a quatre lettres (*l m n r*) que les grammairiens nomment liquides ou liquescentes, parce que, disent-ils, elles coulent presque inaperçues dans la prononciation : *Liquentes litteræ sunt* l m n r *Liquentes vero dicuntur quod fluant et quasi intereant.* (Max. Victorinus.) *Earum sonus liquescit et tenuatur* (Val. Probus); et c'est parce qu'on peut dire la même chose de certaines notes dans la musique que ces notes sont appelées *liquescentes* par analogie : *liquescunt voces more litterarum.*

au le son de la voyelle *o*, aux syllabes *en* et *in* le son d'une voyelle nazale, rendrait impossible dans la plupart des cas la note liquescente. Ainsi pour reproduire celle-ci aux endroits où elle se trouve indiquée dans les anciens manuscrits, qui ont pour cela des signes spéciaux, à savoir l'*epiphonus*, le *cephalicus* et leurs dérivés, il est nécessaire de prononcer le latin à la manière italienne.

Telles sont les circonstances ordinaires dans lesquelles la note est régulièrement liquescente; nous devons ajouter ici que d'après les anciennes notations, où ces nuances d'expression et de prononciation étaient nettement écrites, le son est encore liquescent devant un *m* simple et devant un *g* suivi de *i* ou *e*. La raison en est sans doute que la lettre *m*, même seule, obligeant à comprimer les lèvres[1], étouffe le son de la voyelle précédente; la lettre *g* de son côté a la valeur d'une double consonne *dg*: car c'est ainsi que les Italiens la prononcent. D'après ce que nous avons dit, la note n'est susceptible de devenir liquescente que lorsqu'elle est faible de sa nature. Ainsi, par exemple, la note culminante du mot *dicentes* qui finit la Préface, a une valeur propre dans la mélodie; ce qui empêche de la considérer comme une simple note de passage: tout en demeurant brève elle a naturellement, à cause de sa position, une certaine force; c'est pourquoi on ne peut la traiter comme note liquescente, bien qu'elle se trouve sur une voyelle suivie de deux consonnes. Lorsque dans les cas analogues à celui-ci, les anciens veulent faire usage de la note liquescente, ils l'ajoutent à celle dont nous parlons, de cette sorte :

Les notes faibles peuvent seules devenir liquescentes.



di-cén-tes di-céntes

Mais le plus souvent dans ce dernier cas, ils ne l'écrivent pas. Il ne serait nécessaire dans aucun cas de recourir à des signes particuliers pour marquer la note liquescente puisqu'elle découle pratiquement de la manière dont on prononce les syllabes. Si l'on

[1] Secunda (littera *m*) mugit intus abditum et cæcum sonum. (Terentianus *de syllabis*. Putsche p. 2401.) Tertia (*m*) clauso quasi mugit intus ore. (*De litteris*, p. 2388.)

a soin de bien prononcer les syllabes et d'unir celles qui doivent l'être, le son qui devra être liquescent le sera facilement de lui-même, sans qu'il soit nécessaire de songer à le rendre tel, et sans qu'il soit absolument besoin de le voir écrit. Au reste Gui d'Arezzo nous dit que l'on peut remplacer, sans nuire à la mélodie, le son liquescent par le son plein (pourvu toutefois qu'il demeure faible). *Si autem eam vis plenius proferre non liquefaciens, nihil nocet, saepe autem magis placet.* Neanmoins l'usage du son liquescent contribue beaucoup à alléger le chant et à lui donner un mouvement facile et agréable; c'est pourquoi nous l'expliquons ici, le considérant comme toujours pratique.

Le son liquescent peut devenir plein.

Pour se rendre compte des variantes que les manuscrits peuvent présenter dans le cas de la note liquescente, il ne faut pas oublier qu'en certaines circonstances cette note compte parmi celles qui constituent la mélodie, et qu'en d'autres elle ne compte pas. Ainsi plus haut dans *dicentes*, la mélodie ne demande que deux notes sur la syllabe pénultième du mot, comme on le voit aux autres endroits de la Préface où cette même mélodie apparaît, et apparaît avec un simple *podatus*. C'est ainsi que dans l'*Introït* du premier Dimanche de l'Avent, sur la dernière syllabe du mot *animam*, il y a un *podatus* auquel vient se joindre un son liquescent qui répond, comme toujours dans ce cas, au degré de la note suivante, et qui par conséquent serait ici non un *sol* mais un *fa*. Il est mieux de ne pas l'écrire, étant de surcroît pour la mélodie. Il en serait autrement, si au lieu du *podatus* la contexture normale de la phrase mélodique présentait un *torculus*; car alors, si le troisième son doit être liquescent, il n'en appartient pas moins, quoique presque muet, à la formule, comme une de ses parties intégrantes. On pourrait alors le rendre plein, comme le permet Gui d'Arezzo, mais on ne pourrait le supprimer. C'est dans ce cas surtout que le terme *semivocalis* servant, comme nous l'avons expliqué, à désigner la note liquescente, doit s'entendre d'un demi-son, non pas comme durée, mais comme résonnance. La preuve en est qu'un même chant appliqué à des paroles différentes, lorsqu'arrive la diphthongue ou la double consonne, change la *clivis* en *cephalicus*, le *podatus* en *epiphonus*, etc.; mais évidemment le rhythme demeure le même; seuls les sons

Variantes des manuscrits pour la note liquescente.

se trouvent modifiés, en ce qu'ils sont, dans le premier cas, pleins et ouverts; dans l'autre, sourds et fermés. Cependant si, lorsque le texte change, c'est la *virga* qui dans les manuscrits devient *cephalicus* et le *punctum*, *epiphonus*; alors la *semivocalis* doit être considérée comme ajoutée aux notes constitutives de la mélodie, et dans ce cas la plupart des manuscrits ne le marquent pas, mais conservent soit la *virga* soit le *punctum*, même avec la double consonne ou la diphthongue. Ici comme dans beaucoup d'autres circonstances, les manucrits diffèrent les uns des autres sans se contredire; la variante n'est que pour les yeux; l'effet pour l'oreille demeure le même.

La note liquescente est quelquefois ajoutée à la mélodie.

Observons en finissant que la note n'est pas seulement liquescente dans le corps d'un mot, mais qu'elle peut l'être aussi dans le passage d'un mot à un autre, lorsque ces mots sont unis par le sens.

Il est temps de parler maintenant du rapport que les mots doivent avoir entre eux. Car si d'un côté, comme nous l'avons vu, il importe pour la bonne intelligence du texte de ne point isoler en chantant les syllabes qui composent chaque mot; d'un autre côté, comme nous allons le voir, il est nécessaire aussi de ne point débiter confusément la suite des mots.

Chapitre x. — DES DIVISIONS DANS LA LECTURE ET DANS LE CHANT.

Divisions du texte.

POUR que le texte soit intelligible, il est nécessaire que l'oreille puisse distinguer les mots les uns des autres; et non-seulement les mots, mais aussi les membres de phrase et les phrases elles-mêmes. Or, comme nous allons l'expliquer, cette distinction dépend surtout de la manière dont on prononce la syllabe qui termine soit le mot, soit le membre de phrase, soit la phrase.

Temps vide.

IL doit évidemment exister entre la syllabe finale d'un mot et celle qui commence le mot suivant, un rapport moins étroit qu'entre les parties intégrantes d'un même mot; c'est en effet ce qui s'observe naturellement dans le discours où, comme Quintilien le remarque, les mots sont divisés par un temps caché qui, venant s'ajouter à la syllabe finale, fait de celle-ci une longue. *Est enim quoddam in ipsa divisione verborum tempus latens. Neque enim ignoro in fine pro longa accipi brevem, quod videtur aliquid vacanti tempori ex eo quod insequitur accedere.... quo moti quidam longæ ultimæ tria tempora dederunt, ut illud tempus quod brevis ex longa accipit huic quoque accederet.* (Inst. or. IX.) Ce temps vide, *tempus vacans*, ce temps caché, *tempus latens*, ne divise pas seulement les mots séparés par le sens, mais ceux mêmes qui sont intimement unis comme *criminis causa* : c'est l'exemple que cite ici Quintilien. Plus loin il donne encore celui-ci, *non turpe duceres*; il y a ici, dit-il, ce vide dont j'ai parlé, *hic est illud inane quod dixi.* Car, ajoute-t-il, nous faisons une légère pause entre le dernier mot et l'avant dernier, de sorte que la dernière syllabe de *turpe* s'en trouve allongée : *paululum enim moræ damus inter ultimum ac proximum verbum et* TURPE *illud intervallo quodam producimus.* Il en est de même de ces mots, *ore excipere liceret*; si on les prononce d'un seul trait, on en fait un vers qui tombe mollement, tandis que si on les profère comme à trois reprises en les séparant un peu, ils acquièrent beaucoup de poids. *Sicut illud* ORE EXCIPERE LICERET, *si jungas, lascivi carminis est; sed interpunctis quibusdam et tribus quasi initiis, fit plenum auctoritatis.* (Ibid.) Il n'y a qu'une circonstance

où ce temps vide et la longue finale qui en résulte n'existent pas; c'est à la fin d'une conjonction ou d'une préposition, lorsque celles-ci ne jouissent pas du privilége de l'accent. Ainsi, dit encore Quintilien, lorsque je profère *circum littora* je prononce ces mots comme un seul, sans division. *Quum dico* CIRCUM LITTORA *tamquam unum enuncio dissimulata distinctione.* (Inst. or. I. 5.)

TOUTE cette doctrine des grammairiens que nous venons de reproduire est applicable au chant grégorien, celui-ci devant être exécuté de telle sorte que le texte demeure toujours intelligible et les mots par conséquent toujours distincts. La distinction des mots exige, comme nous venons de le voir, que les syllabes finales possèdent une certaine valeur, non en intensité, mais en durée; non une valeur d'accent, mais une valeur de pause.

On doit faire entendre le mot tout entier.

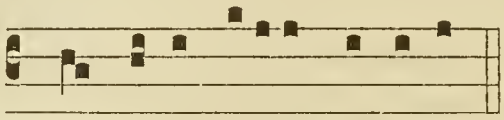
IL est d'abord nécessaire que la syllabe qui termine le mot soit nettement proférée; l'attention à bien accentuer la syllabe pénultième ou l'antépénultième ne doit jamais porter à supprimer celle qui suit. *Dilucida erit pronunciatio, si verba tota exierint; quorum pars devorari pars destitui solet, plerisque extremas non perferentibus dum priorum sono indulgent.* (Inst. or. XI. 3.) C'est encore Quintilien qui parle ici; la faute signalée dans ce passage est surtout commise par ceux qui donnent à la syllabe accentuée la valeur d'une longue, tandis qu'elle doit être seulement forte; la syllabe longue, c'est la finale, Quintilien le disait tout-à-l'heure; il ne suffit donc pas, ni en parlant, ni surtout en chantant, d'articuler nettement la syllabe qui termine chaque mot, il faut encore y reposer la voix assez de temps pour que l'oreille puisse saisir la division des mots.

La syllabe finale n'est pas brève.

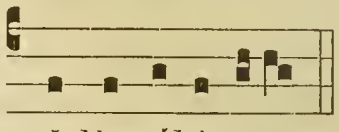
POUR bien diviser les mots, il faut donner aux syllabes qui les terminent une valeur en durée au moins égale à celle que l'on attribue soit au son qui précède soit à celui qui suit. Ainsi, dans l'exemple cité plus loin, la note *ré* qui répond à la syllabe *te* ne peut être ni moins longue que la note précédente *ré*, ni plus brève que la note suivante *fa*. Nous devons dire la même chose de la note *mi* correspondante à la syllabe *ri*, de la note *fa* sur la syllabe *bit*, de la note *sol* qui se rapporte à la syllabe *va* :

leur durée ne peut être moindre que celle des notes voisines. Bien qu'il faille lier les mots que le sens ne permet pas de disjoindre, la nécessité de cette liaison naturelle ne peut donc excuser ceux qui, dans le chant surtout, courent d'un mot sur l'autre en glissant avec rapidité sur les syllabes finales.

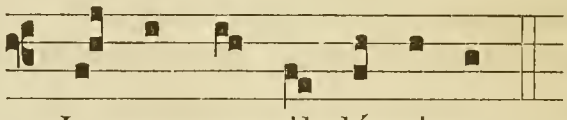
Ainsi, par exemple, en chantant:



Laudáte púeri Dóminum.



Adjuvábit eam.



Ju- va pu- sil- lá-nimes.

on ne devra pas abréger les syllabes finales des mots *Laudáte*, *púeri*, *adjuvábit*, *Juva*, de manière à jeter, pour ainsi dire, ces syllabes à la tête du mot suivant et à faire entendre ces groupes inintelligibles *tepu*, *rido*, *bite*, *vapu*. Toutefois, il ne peut être question de prolonger les finales en faisant peser la voix sur elles; ce qu'il faut, c'est les poser doucement pour laisser entre les mots le vide qui doit servir à les distinguer sans cependant les disjoindre, *distinctim quamvis conjuncte*. Ce temps vide n'est pas un silence : il est rempli par la note elle-même, dont la légère résonnance unit et distingue à la fois les mots, comme les teintes plus ombrées unissent et distinguent les traits d'un tableau.

On ne doit pas émettre les syllabes une à une.

La division des mots dont nous parlons n'est donc pas une séparation : il serait ridicule, sous prétexte de bien distinguer les mots, de s'arrêter après chacun d'eux; car s'il est fatigant et odieux, *molestum et odiosum*, d'émettre les syllabes une à une comme si on voulait les compter, il ne peut être raisonnable de débiter un texte par mots détachés comme s'il s'agissait d'en calculer le nombre.

La finale n'est pas une syllabe forte.

Remarquons aussi qu'en considérant comme longue la syllabe finale des mots, on ne peut vouloir autoriser la coutume qu'ont plusieurs chantres de renforcer cette syllabe, comme si jamais elle pouvait être susceptible de recevoir l'accent; nous avons dit et nous répétons que toujours dans la langue latine

la syllabe qui termine un mot est faible et obscure, bien qu'elle ne soit ni brève ni muette.

Ce que nous venons de dire sur la valeur de la syllabe finale est surtout utile à connaître pour les cas où à cette syllabe correspond une note simple; si au lieu de celle-ci se rencontre une formule, la syllabe se continue avec les notes du groupe, et par là même nécessairement elle se trouve posséder en cette circonstance la durée voulue, puisqu'on ne pourrait alors abréger la syllabe sans supprimer la formule. Il y a cependant à ce sujet quelques remarques à faire que nous réservons pour un des chapitres suivants.

Incises et membres de phrases.

La pause à peine perceptible qui marque, comme nous venons de l'expliquer, la distinction des mots unis par le sens, devra naturellement être plus sensible à la fin d'une incise ou d'un membre de phrase; elle sera très-marquée après une phrase entière. Le temps vide dont nous parlions sera dans ces circonstances rempli par une prolongation plus considérable de la syllabe finale; il y aura alors proprement une pause, pause qui tantôt sera suivie d'un silence, tantôt ne consistera que dans le simple retard de la voix dont nous avons parlé; ce sera comme après les mots intimement liés par le sens, une pause sans respiration, *mora sine respiratione* (Quintilien. XI. 3.); seulement elle sera plus marquée.

Deux sortes de pauses.

Nous avons déjà eu l'occasion de distinguer deux sortes de pauses : la pause qui n'est qu'une suspension et celle qui marque un vrai repos. Quintilien nous en signale l'existence dans le discours, lorsqu'il expose la manière dont il faut dans la prononciation soutenir ou déposer la période. *Observandum etiam quo loco sustinendus et quasi suspendendus sermo sit, quo deponendus.* Citant un texte de Virgile, il indique les endroits qui exigent une division ou une pause; celle-ci consiste tantôt à s'arrêter puis à reprendre haleine avant de poursuivre : *illam distinctionem altero spiritus initio insequar..... deponam et morabor et novum rursus exordium faciam;* tantôt à s'arrêter également, mais à poursuivre aussitôt sans respirer. *Sunt aliquando et sine respiratione quædam moræ.... Morandum in his intervallis, non interrumpendus est contextus.* Le temps d'arrêt dans ces circonstances est tantôt plus long, tantôt plus court, selon

l'importance relative des distinctions : *in ipsis etiam distinctionibus tempus alias brevius, alias longius.* On voit que ce qui constitue proprement la pause c'est l'arrêt ou le retard de la voix, *mora*, et que c'est la différence du temps pendant lequel ce retard a lieu, *tempus alias brevius, alias longius*, qui produit la différence des pauses; la respiration n'est en quelque sorte qu'une chose accidentelle; car il y a pause sans respiration, Quintilien vient de nous le dire, et il ajoute qu'il y a aussi quelquefois respiration sans pause : *sed e contrario spiritum interim recipere sine intellectu moræ necesse est.* (Ibid.)

La respiration n'est pas la pause.

Ce qu'il faut donc principalement considérer dans les divisions, c'est l'arrêt ou le retard de la voix sur la syllabe finale. Ceci pourra paraître de peu d'importance et cependant, dit encore Quintilien, si l'on ignore l'art des divisions et des distinctions dans le discours, le reste ne sera d'aucune utilité. *Virtus autem distinguendi fortasse sit parva, sine qua tamen nulla alia in agendo potest.*

Il en est à plus forte raison de même dans le chant. Nous ne devons donc pas être surpris si Gui d'Arezzo, au chapitre quinzième de son Micrologue, voulant résumer les conditions de la mélodie, les rapporte toutes à l'art des divisions; sa doctrine a une conformité remarquable avec celle de Quintilien. Celui-ci traitant du discours dit comment les mots, les membres de phrase et les phrases doivent être distincts, les mots par une suspension presque imperceptible, *paululum moræ, tempus vacans, tempus latens*; les membres de phrase et les phrases par des pauses d'une durée plus ou moins longue, *mora, tempus alias brevius, alias longius.* Gui d'Arezzo de son côté parle du chant, et c'est au point de vue du chant qu'il envisage la question; mais sa doctrine est la même.

Gui d'Arezzo et Quintilien.

La mélodie, selon ce grand maître, se compose de SYLLABES MUSICALES, de NEUMES et de DISTINCTIONS.

La SYLLABE MUSICALE est dans le chant ce qu'est le mot dans le discours, c'est-à-dire une suite de sons intimement unis. Avec une ou plusieurs syllabes musicales se forme le NEUME ou le membre de phrase musicale, *pars cantilenæ.* La phrase entière se compose d'un ou de plusieurs neumes, elle se nomme DISTINCTION. *In harmonia sunt phtongi, id est, soni quorum unus, duo*

Divisions dans le chant.

vel tres aptantur in syllabas, ipsæque solæ vel duplicatæ neumam, id est, partem constituunt cantilenæ; sed pars una vel plures distinctionem faciunt, id est congruum respirationis locum.

Ainsi, par exemple, ces quatre mots : *Dixit Dominus mulieri Chananææ* étant chantés forment chacun, selon Aribon commentateur de Gui d'Arezzo, une syllabe musicale; le premier et le second réunis donnent un neume, le tout constitue une distinction. *Unam ergo syllabam habet in* DIXIT, *partem in* DIXIT DOMINUS; *distinctionem in* DIXIT DOMINUS MULIERI CHANANÆÆ. (Aribo Sholasticus. *Scriptores.* t. 2. p. 216.)

Commentaire d'Aribon.

Or, ce qui distingue dans la suite du chant une syllabe musicale d'une autre syllabe, un neume d'un autre neume, une phrase d'une autre phrase, c'est, suivant Gui d'Arezzo, la manière plus ou moins serrée dont on les note et dont on les exprime : *tota pars compresse et notanda et exprimenda, syllaba vero compressius;* ou plutôt c'est le retard de la voix sur la dernière note, *tenor vero, id est mora ultimæ vocis.... signum in his divisionibus extitit.* Ce retard est presque imperceptible à la fin d'une syllabe musicale, il est plus marqué après un neume ou membre de phrase musicale, *neuma, pars cantilenæ*, il devient très-sensible après une distinction ou phrase musicale complète. *Tenor, id est mora ultimæ vocis in syllaba quantuluscumque, amplior in parte, diutissimus vero in distinctione.*

Ailleurs, Gui d'Arezzo parlant de la note qui termine le chant dit qu'elle résonne avec plus de lenteur et se fait entendre plus longtemps. *Vox tamen quæ cantum terminat, obtinet principatum : ea enim et diutius et morosius sonat.* (Microl. c. XI.)

Voyons l'exemple et le commentaire d'Aribon :

Di-xit Dóminus mu-lí- e-ri Chananæ-æ.

La finale de *dixit* est quelque peu longue, la finale de *Dominus* l'est davantage, la finale de *Chananææ* l'est beaucoup. *In* DIXIT *finalis* XIT *aliquantulum protendatur. In* DIXIT DOMINUS *finalis* NUS *producatur amplius. In* DIXIT DOMINUS MULIERI CHANANÆÆ *finalis producatur diutissime.*

On voit qu'il ne s'agit pas ici des syllabes longues ou brèves de la prosodie, encore moins des notes proportionnelles de la musique mesurée, mais bien des repos plus ou moins prolongés qu'exigent les divisions intelligentes du texte. Ces repos répondent au temps d'arrêt plus ou moins sensible qui, suivant Quintilien, doit marquer les distinctions dans la suite du discours : *in ipsis distinctionibus tempus alias brevius alias longius.*

La prolongation du son, qui signale à l'oreille la fin des différentes parties de la phrase musicale comme de la phrase oratoire, doit se faire naturellement, sans affectation; il faut, à ces divisions, laisser tomber doucement la voix, afin qu'elle puisse reprendre son élan après un instant de repos. *Deponam et morabor et novum rursus exordium faciam.* (Quintilien.)

L'art des divisions d'après Saint Odon.

Gui d'Arezzo n'est pas le premier qui ait parlé de l'art des divisions et des pauses, comme nécessaire au chant; S. Odon de Cluny disait déjà avant lui que pour acquérir la science du chant, il est d'une souveraine utilité de connaître de quelle manière les sons peuvent s'unir ensemble. *Ad cantandi scientiam nosse quibus modis ad se invicem voces jungantur summa utilitas est.* (Odo, *de musica.* Script. t. 1. p. 275.)

Cette union produit d'abord la syllabe musicale, puis le membre de phrase, puis la distinction; la syllabe musicale composée de deux, trois ou quatre sons si étroitement liés qu'ils ne forment qu'une seule consonnance, *duo vel tres, vel quatuor cohærentes unam consonantiam reddunt : quod juxta aliquem modum* MUSICAM SYLLABAM *nominare possumus;* le membre de phrase musical formé par une, deux ou plusieurs syllabes musicales exprimant un sens mélodique, *una vel duæ vel plures syllabæ quorum dum et melodiam sentimus et mensuram intelligentes miramur,* MUSICÆ PARTES *quæ aliquid significant non incongrue nominavimus;* enfin la distinction : celle-ci comprend dans un chant les parties prononcées d'une même suite jusqu'au moment où la voix se repose. Distinctio *vero in musica est quantum de quolibet cantu continuamus quæ ubi vox requieverit pronunciatur*[1].

[1] L'auteur ne s'arrête pas en si beau chemin. Après avoir dit comment la jonction des sons produit les syllabes musicales; celle des syllabes, les membres ou parties de la mélodie; celle des membres, les distinctions : il ajoute qu'en réunissant plusieurs distinctions on forme soit un verset, soit une antienne, soit un répons et

Ces divisions en syllabes musicales, en parties mélodiques, en distinctions, facilitent beaucoup l'étude et la pratique du chant; car, dit toujours S. Odon, l'esprit et l'oreille peuvent aisément saisir ce qui est divisé, tandis que ce qui ne l'est pas demeure toujours confus; *quia omne quod dividitur facile capitur tam usu quam sensu, quod vero indivisum idem est et confusum.....* Telle est la raison pour laquelle le chant a été partagé en syllabes, en membres et en distinctions; *atque hæc causa est propter quam et syllabæ et partes ac distinctiones etiam in musica excogitatæ sint.*

Raison des divisions dans le chant.

Ce n'est pas qu'il faille considérer les divisions introduites dans le chant comme un simple moyen d'en faciliter l'étude, comme une manière d'analyser et pour ainsi dire d'épeler le chant, bonne seulement pour apprendre à le lire; dans la pensée de S. Odon, comme dans celle de Gui d'Arezzo, ces divisions sont inhérentes à la nature même du chant, et doivent se faire sentir dans l'exécution. Si S. Odon n'est pas aussi explicite sur ce point que Gui d'Arezzo, s'il ne dit pas comme lui de quelle manière les divisions doivent être rendues sensibles dans la pratique, il laisse suffisamment entendre qu'elles n'appartiennent pas à la pure théorie, lorsqu'il assure que le mode différent suivant lequel on peut diviser le chant en syllabes, en parties mélodiques et en distinctions, produit avec les mêmes notes une mélodie toute différente; mélodie médiocre et embarrassée, si les divisions sont faites sans goût et sans souci de la proportion; mélodie facile et agréable, si les divisions sont au contraire bien proportionnées. *Tanta enim dissimilitudo hoc argumento fieri potest ut eumdem cantum pene alium reddere videatur et difficilis fit cantus et minus delectans. Si ejus syllabas et partes ac distinctiones similes feceris, ejus difficultatem tolli et dulcedinem augeri videbis.* (Ibid. p. 277.)

Changer les divisions de la mélodie, c'est la changer elle-même.

Pour confirmer ce qu'il avance sur l'usage des divisions dans le chant et montrer qu'il ne dit rien de lui-même, le saint Abbé de Cluny allègue l'Antiphonaire de S. Grégoire : *Sed ne quis*

---

qu'enfin ces divers chants réunis composent un Antiphonaire : *Una, duæ vel plures ex his musicæ partibus, versiculum, antiphonam vel responsorium perficiunt; et sicut multæ et diversæ sententiæ ad volumen usque concrescunt, ita multæ et diversæ cantilenæ Antiphonarium cumulatæ perficiunt.* (Ibid. pag. 280.)

invidus nostra hac intentione præsumptum putet antiphonarium beatissimi Gregorii ei noster amicus opponat, in quo quæcumque dicimus probare multipliciter possumus. (Ibid. p. 278.) L'Antiphonaire grégorien offrait alors, contrairement à ce qui se voit dans nos livres de chant modernes, des notes distribuées en petits groupes ou formules appelées *podatus*, *clivis*, *torculus*, etc. Ces formules traditionnelles que nous avons décrites plus haut, ayant pour but principal d'indiquer la liaison ou la séparation des sons, aidaient par la même à établir dans le chant les divisions dont parle S. Odon : elles sont une preuve que ces divisions, ainsi qu'il le dit, doivent exister dans le chant grégorien.

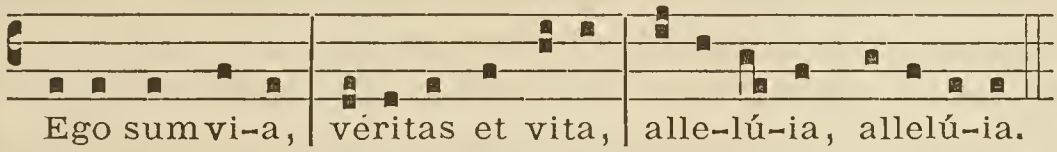
Divisions des groupes dans l'Antiphonaire de S. Grégoire.

L'IMPORTANCE de ces divisions est du reste affirmée par d'autres auteurs antérieurs à S. Odon et à Gui d'Arezzo. Ainsi dans le traité en forme de dialogue qui a pour titre *Scholia Enchiriadis de arte musica* (Gerbert. Script. t. 1. p. 183.), nous lisons également que parmi les choses nécessaires à une bonne modulation il faut mettre l'art des distinctions, c'est-à-dire l'art de joindre les sons qui doivent l'être et de séparer ceux qui doivent être disjoints. DISCIPULUS : *Prosequere si qua adhuc bonæ modulationi necessaria.* MAGISTER : *Observandam quoque dico distinctionum rationem, id est, ut scias quid cohærere conveniat, quid disjungi.* Quant à la manière de marquer les divisions dans le chant, elle n'est autre selon Gui d'Arezzo que la tenue de la dernière note : *tenor, id est mora ultimæ vocis, signum in his divisionis existit.* Nous trouvons dans le traité que nous citions tout à l'heure la confirmation de cette doctrine; il s'agit de savoir ce que c'est que de donner du nombre au chant : *quid est numerose canere?* On répond que c'est observer les durées plus ou moins longues des pauses : *attendatur ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit.* Car de même qu'il y a des syllabes longues et des syllabes brèves, il y a aussi des sons qui doivent être longs, d'autres qu'il faut faire brefs; afin que ces durées diverses des sons ou des syllabes soient combinées avec une certaine régularité et que l'on puisse marquer les divisions du chant comme on distingue les pieds dans les vers. *Quatenus uti quæ syllabæ breves quæ sunt longæ attenditur, ita qui soni producti quique correpti esse*

Témoignage emprunté à l'Enchiriades.

debeant ut ea quæ diu ad ea quæ non diu legitime concurrant et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur. La comparaison que l'auteur établit ici entre le chant et la poésie n'est qu'une comparaison; on la retrouve ailleurs, dans Gui d'Arezzo par exemple, et nous l'expliquerons plus loin. Pour le moment il s'agit de savoir quelles sont ces notes longues ou brèves dont parle notre auteur; veut-il désigner, par ces syllabes d'une durée diverse, celles dont la combinaison produit les pieds et les vers, et par les sons plus ou moins prolongés, les notes de valeur proportionnelle qui servent à la musique mesurée? Le dire, c'est rendre incompréhensible l'exemple que donne l'auteur pour expliquer sa pensée. Voici cet exemple :

*Le nombre musical d'après l'*Enchiriades.



Dans cette antienne, l'auteur compte trois membres distincts; il ne considère comme longue que la syllabe qui termine chacun de ces membres; les autres sont des syllabes brèves. *Solæ in tribus membris ultimæ longæ, reliquæ breves.* Pourquoi ces syllabes ou ces notes finales sont-elles longues, si ce n'est pour distinguer par une pause les différents membres? C'est bien là, ce semble, la tenue qui selon Gui d'Arezzo doit se faire sur la dernière note des divisions qui partagent la mélodie : *tenor, id est mora ultimæ vocis.* Après une simple syllabe musicale, cette tenue est très-peu sensible, *tenor in syllaba quantuluscumque*, c'est pourquoi notre auteur n'en parle pas; il n'appelle longue que la syllabe finale de chaque membre : *in tribus membris ultimæ longæ, reliquæ breves.* Ce sont ces longues finales qui, en marquant la division des membres, donnent du nombre au chant : *sic itaque numerose est canere longis brevibusque sonis ratas morulas metiri.* [1]

[1] Voir pour plus amples explications le commentaire parfaitement raisonné et concluant que donne de ce passage important de l'*Enchiriades* M. le chanoine Gontier dans son excellente *Méthode de plain-chant* (pages 96 et suivantes). On y remarquera avec quelle justesse y sont relevées certaines erreurs graves de traduction et même de lecture, qui se trouvent dans l'Esthétique du P. Lambillote. Cet ouvrage posthume du célèbre musicien est d'ailleurs rempli de précieux renseignements ; il est vraiment à regretter que l'auteur ait voulu voir partout dans les anciens

Le mouvement général du chant doit être régulier.

Mais il faut pour cela que le mouvement de récitation soit bien réglé, c'est-à-dire que l'on doit éviter de le précipiter ou de le ralentir par endroits, plus qu'il ne convient; la voix doit être ainsi contenue dans les lois d'une certaine mesure, pour que le mouvement imprimé à la mélodie dès le commencement demeure le même jusqu'à la fin. *Nec per loca protrahere vel contrahere magis quam oportet, sed infra scandendi legem vocem continere ut possit melum ea finiri mora qua cœpit.* Quel que soit donc le mouvement général donné à la récitation, il faut que la durée des pauses soit en rapport avec lui. Si, par exemple, le mouvement se trouve avoir une vitesse double, les pauses seront abrégées de moitié; si, au contraire, le mouvement est moitié plus lent, les pauses seront doublées. *Verum si aliquoties causa variationis mutare moram velis, id est circa initium aut finem protensiorem vel incitatiorem cursum facere, duplo id feceris, id est, ut productam moram in duplo correptiore seu correptam immutes duplo longiore.* Voilà en quoi doit consister la mesure du mouvement dans le chant, mesure qui n'est autre que cette régularité nécessaire au discours lui-même.

Les divisions du chant imitent les coupures métriques.

C'est cette régularité qui, appliquée principalement à l'observation des pauses, produit le rhythme; car celui-ci repose essentiellement sur la division dans la récitation; cette division donne dans la poésie des pieds, des vers et des strophes; dans la prose des mots, des membres de phrase et des phrases; dans le chant des syllabes musicales, des neumes et des distinctions : ce qui fait que dans le discours, et de même dans le chant grégorien, on entend comme des pieds métriques, des vers et des strophes : *ut veluti metricis pedibus cantilena plaudatur.* Nous parlerons plus loin de cette similitude qui existe entre la prose et les vers, entre le chant libre et le chant mesuré; sans qu'il nous soit permis pour cela de les identifier, et de voir dans les recom-

---

des témoignages en faveur de la mesure appliquée au plain-chant, allant sous l'empire de cette préoccupation jusqu'à lire dans Hucbald *plaudam pede* pour *plaudam pedes.* Ceci rappelle la distraction d'un autre auteur qui a pu se figurer S. Grégoire muni d'une baguette pour battre la mesure. Le texte où dans la vie du saint Pape il est en effet parlé d'une verge, n'a pourtant rien d'ambigu; le voici : *Usque hodie lectus ejus* (S. Gregorii) *in quo recubans modulabatur, et* flagellum ipsius, quo pueris minabatur, *veneratione congrua cum authentico Antiphonario reservatur.* (Joan. Diac. lib. II. c. VI.)

mandations de Hucbald et des autres auteurs une invitation à battre la mesure dans le chant. Qu'il nous suffise pour le moment de voir l'importance que ces auteurs attachent aux divisions dans le chant, et de comprendre la manière dont ils veulent qu'on les fasse sentir : comment, ainsi qu'ils le disent, ce sont les pauses qui produisent ce résultat : *Mora ultimæ vocis signum in his divisionibus existit.*

Nous avons parlé des pauses qui doivent s'observer dans le chant, à propos des divisions qui doivent partager le texte et le rendre intelligible; et cela parce que c'est le sens du texte qui régulièrement marque les endroits où la voix doit se reposer dans le chant; si, à cause de l'étendue que prend parfois la mélodie, il est nécessaire de s'arrêter plus souvent que ne l'exigeraient la construction et le sens du texte, il reste toujours vrai de dire qu'entre la syllabe qui finit un membre de phrase et celle qui commence le membre suivant il faut une division, et une division plus marquée qu'elle ne le serait entre deux mots intimement unis par le sens; de plus, entre deux phrases distinctes, la séparation devra être plus sensible qu'entre les membres d'une même phrase; par conséquent après un membre de phrase, la tenue de la dernière note sera celle que Gui d'Arrezzo dit devoir exister après un neume ou membre de phrase musical : *tenor, mora ultimæ vocis amplior in parte;* après une phrase complète ce sera la tenue qui marquera la fin des distinctions : *diutissimus in distinctione.* Les auteurs que nous avons cités, en parlant ainsi de la dernière note comme devant être prolongée, ne veulent pas dire que les précédentes ne puissent quelquefois l'être aussi et en même temps; il est en effet assez naturel de préparer le repos qui doit se faire sur la note finale par un ralentissement progressif des notes précédentes; c'est ce que Gui d'Arezzo fait clairement entendre lorsqu'il dit que de même qu'un coursier au moment d'arriver au terme ralentit sa marche, de même à la fin des distinctions la voix comme fatiguée ralentit la récitation. *Ut in modum currentis equi semper in fine distinctionum rarius voces ad locum respirationis accedant, ut quasi gravi more ad repausandum lassæ perveniant.* (Microl. c. xv.) Ordinairement toutefois ce ralentissement ne se fait sentir qu'à partir du dernier accent si la note finale est

Les pauses doivent être bien graduées.

Pause finale.

simple; et si cette note est composée, c'est sur elle seule que porte le ralentissement. On peut prendre pour exemple l'*Allelúia* qui termine, par exemple, les antiennes du huitième mode au temps pascal :

Alle-lú-ia.

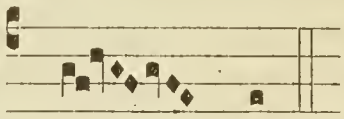
Ce n'est pas la note finale qui seule est longue ici, c'est avec elle la pénultième. Nous disons, *avec elle*; car ce serait une faute de prolonger cette avant-dernière note de manière à couper court sur la dernière. Si à la syllabe pénultième correspond une formule, celle-ci est également ralentie, lorsque du moins la dernière note est un *punctum*. C'est ce qui se présente, par exemple, à la fin de l'Hymne *Te Deum*.

Pause avec une formule sur la syllabe pénultième.

in aetér-num.

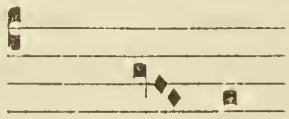
Ici le ralentissement porte à la fois sur le *climacus* et sur le *punctum*.

S'il arrive que la syllabe pénultième présente, non une formule unique, mais plusieurs (la note finale étant toujours un *punctum*), c'est alors la dernière qui seule doit être ralentie avec le *punctum*; comme, par exemple, à la fin de l'Introït *Nos autem gloriári*.



su- mus.

Les notes ralenties sont les suivantes :

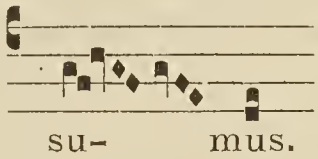


su- mus.

Ce serait une faute d'appuyer sur la note *mi* qui participe au ralentissement général de la formule, mais reste faible. Quand la syllabe finale est surmontée, non plus comme dans les

exemples précédents d'un simple *punctum*, mais d'une formule, celle-ci porte seule le ralentissement, ou si les notes qui se rapportent à la pénultième syllabe peuvent y avoir parfois quelque part, toujours est-il que ces notes seront moins longues dans le cas dont il s'agit que dans celui où le chant se termine par le *punctum*. Supposons, par exemple, que l'Introït cité plus haut finisse ainsi :

Formule sur la dernière syllabe.



Ici le *podatus* qui remplace le *punctum* est très-long, le *climacus* à cause de cela l'est moins que dans le premier exemple.

Posons donc ici en principe, pour le cas dont il s'agit, que plus la formule finale aura de poids par elle-même, moins il sera nécessaire de prolonger les notes qui précèdent sur la syllabe pénultième.

Il est évident qu'il faut toujours conserver à ces notes de la pénultième syllabe le mouvement ordinaire, lorsque le mot se termine, non par un simple *punctum* ou une formule seule, mais par une série de formules; car alors c'est sur la dernière de celles-ci que doit se faire sentir la pause.

Tout ce que nous venons de dire concerne spécialement le repos final du chant. A l'égard des pauses introduites dans le corps de la mélodie, voici ce qu'il faut observer:

1° Comme nous l'avons dit, ce n'est pas proprement la respiration qui indique les pauses, mais bien le retard de la voix sur la dernière note, retard gradué d'après l'importance des divisions : voilà le principe. Pour la pratique on doit voir si la syllabe, le membre ou la distinction finissent par une note simple ou par une formule.

Pauses de suspension.

Nous avons déjà dit ce que vaut soit la note simple soit la formule à la fin d'une syllabe musicale: la note simple est faible sans être brève, la formule s'exécute d'une façon douce et posée, sans qu'il soit besoin d'en ralentir le mouvement. A la fin d'un neume ou membre de phrase, la pause devant être plus marquée, la note simple se trouve être naturellement plus longue. Quant à la formule, si elle se compose de deux notes

(*clivis* ou *podatus*), elle est toute entière ralentie; si elle est composée d'un plus grand nombre de sons, le dernier seul est long en vertu de la pause. A la fin d'une distinction la pause se fait sentir davantage, mais toujours d'après les mêmes principes que pour le neume.

2° En graduant ainsi la longueur des pauses suivant l'importance des divisions, on doit graduer dans la même proportion la force des accents qui précèdent ces pauses.

3° Il peut se faire que pour de bonnes raisons il y ait à ralentir le mouvement général du chant; dans ce cas il est nécessaire d'augmenter la valeur des pauses, et par conséquent aussi les accents, qui devront avoir alors quelque chose de plus ample et de plus circonflexe.

Respiration.

Quant à la respiration, elle est de rigueur après la distinction ainsi qu'à la fin du neume ou membre de phrase, lorsque celui-ci a une certaine longueur. Elle peut être permise dans le cours même du membre de phrase, pourvu que ce ne soit ni dans le corps d'une formule ni au moment de passer d'une syllabe à une autre dans le même mot. Mais quand on reprend ainsi haleine ailleurs qu'à la fin d'un membre ou d'une distinction musicale, il faut le faire sans arrêter le mouvement de récitation et comme à la dérobée; pour ne point introduire de pause là où elle n'aurait pas sa raison d'être. Et en effet, si l'on ne sait pas dissimuler adroitement la respiration dans le cas dont il s'agit, la confusion et l'obscurité s'en suivent comme d'une distinction faite mal à propos. *Spiritum interim recipere sine intellectu moræ necesse est; quo loco quasi surripiendus est, alioqui si inscite recipiatur, non minus afferat obscuritatis quam vitiosa distinctio.* (Inst. or. XI. 13.) Ces paroles de Quintilien à propos du discours conviennent merveilleusement à l'exécution du chant. Nous pouvons de même nous servir de ce que dit le même auteur, pour expliquer le mouvement à donner à la récitation. Celle-ci ne doit être ni trop précipitée ni trop lente.

Mouvement modéré.

La précipitation détruit les distinctions, étouffe le sentiment et quelquefois même ne permet pas d'entendre les mots dans leur entier, ce qui engendre la confusion. *Nec volubilitate nimia confundenda quæ dicimus, qua et distinctio perit et affectus : et nonnunquam etiam verba aliqua sui parte fraudantur.* (Ibid.)

La lenteur, de son côté, quand elle est excessive, fait croire que l'on cherche la note; elle engourdit le sentiment et, ce qui est aussi à prendre en considération, fait que le temps marqué s'écoule et l'on n'a pas avancé. *Cui contrarium est vitium nimiæ tarditatis : nam et difficultatem inveniendi fatetur et segnitia solvit animos : et in quo est aliquid, temporibus præfinitis aquam perdit.* Que la prononciation soit donc prompte sans précipitation, modérée sans lenteur. *Promptum sit os, non præceps; moderatum non lentum.*

Quintilien ajoute, en ce qui concerne la respiration, qu'elle ne doit être ni trop fréquente pour ne pas donner une récitation saccadée, ni trop longtemps attendue de façon à défaillir. *Spiritus quoque nec crebro receptus concidat sententiam; nec eo usque trahatur, donec deficiat.* Il ne faut donc pas que le souffle soit entièrement épuisé avant d'en renouveler la provision, et cela pour ne pas ressembler à un plongeur qui est resté longtemps sous l'eau, lequel reprend son haleine péniblement et longuement; outre ce qu'il y a en cela de désagréable, ce serait encore s'exposer à respirer à contre temps, c'est-à-dire aux endroits où on ne voudrait pas le faire, mais où l'on s'y trouverait forcé par la nécessité : *nam et deformis est consumpti illius sonus et respiratio sub aqua diu pressi similis, et receptus longior et non opportunus; ut qui fiat, non ubi volumus sed ubi necesse est.* C'est pourquoi, si dans le cours d'une période un peu longue il faut recueillir son haleine, on doit le faire promptement et sans bruit, de manière à ce que la chose ne soit pas remarquée. *Quare longiorem dicturis periodum colligendus est spiritus, ita tamen ut id neque diu neque cum sono faciamus neque omnino ut manifestum sit.* Dans les autres endroits, c'est-à-dire aux coupures naturelles du texte ou de la mélodie, on respire à son aise : *reliquis partibus, optime inter juncturas sermonis revocabitur.* Il faut néanmoins s'exercer à avoir une haleine aussi longue que possible : *exercendus est ut sit quam longissimus.* Un bon moyen pour ne pas l'avoir trop courte est de bien ménager sa voix; car il est impossible en chantant à pleine poitrine de ne pas respirer souvent; *neque enim potest esse longus spiritus quum immoderate effunditur.* Ce sont là les conseils d'un maître de déclamation dont nous devons faire notre profit pour la bonne

Il faut savoir reprendre haleine.

Bien ménager sa voix et son souffle.

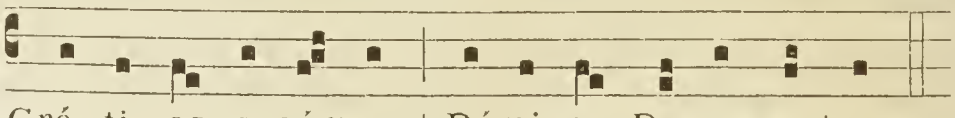
exécution du chant; il y aurait peu de chose à y ajouter, et rien à en retrancher.

Relation entre la phrase musicale et la phrase grammaticale.

Nous avons vu que d'une part le texte se divise en mots, en membres de phrase et en phrases, et que d'autre part la mélodie se partage en syllabes musicales, en neumes et en distinctions. Les syllabes musicales sont comme les mots de la mélodie, les neumes en sont les membres, et les distinctions les phrases. Quand la mélodie est syllabique, c'est-à-dire qu'à chaque syllabe du texte répond dans la mélodie une note simple, il arrive que la syllabe musicale finit réellement avec le mot du texte, le neume avec le membre de phrase, et la distinction avec la phrase : le texte et la mélodie marchent alors parallèlement et se développent simultanément, en sorte que l'on suit alors absolument à la lettre ce que recommande Gui d'Arezzo lorsqu'il dit : *in unum terminentur partes et distinctiones neumarum atque verborum.* (Microl. c. XV.) Exemple :

Grá-ti-as a-gámus | Dómino De- o nostro.

Chaque mot donne ici une syllabe musicale; après les deux premiers, le son est légèrement suspendu; ce qui permet de diviser la phrase en deux membres comprenant, l'un ces deux premiers mots, *Grátias agámus*; l'autre les trois suivants, *Dómino Deo nostro*; le chant présente une division naturelle au même endroit, ce qui donne deux neumes ou parties mélodiques répondant aux deux membres de la phrase: avec celle-ci se termine la distinction musicale. Cette harmonie entre le texte et le chant existerait également si, au lieu d'une note simple répondant à chaque syllabe du texte, il se rencontrait une seule formule ou groupe de notes indivisible. On peut prendre pour exemple les mêmes paroles chantées sur le ton solennel:



Grá- ti- as a-gámus | Dómi-no De- o nostro.

Mais lorsqu'à une même syllabe du texte se rapportent plusieurs formules, le développement donné dans ce cas à la mélo-

die ne permet plus d'établir entre les divisions du texte et celles du chant le rapport que nous signalions tout à l'heure.

Il arrive alors, en effet, qu'à un même mot répondent deux syllabes musicales ou même un plus grand nombre, quelquefois tout un neume ou membre de phrase musical : *ut aliquando una syllaba unam vel plures habeat neumas, aliquando una neuma plures dividatur in syllabas;* dans ce cas le membre de phrase grammatical peut la plupart du temps suffire à une distinction. C'est ainsi, par exemple, que dans le verset du Graduel *Exsultábunt* de la Vigile de la Toussaint, cette phrase : *Cantáte Dómino cánticum novum*, se trouve former deux distinctions musicales; tandis que dans l'Antienne à *Magnificat* du Vendredi de la deuxième semaine de l'Avent et dans l'Introït du quatrième Dimanche après Pâques, elle n'en constitue qu'une seule.

Les divisions mélodiques peuvent être plus nombreuses que celles du texte.

L'harmonie qui doit exister entre les divisions du chant et celles du texte n'exige donc pas que le nombre des unes ne dépasse jamais le nombre des autres; il est nécessaire seulement que les repos amenés par le mouvement naturel de la mélodie ne nuisent pas à l'intelligence des paroles : celles-ci avant tout doivent pouvoir être comprises, et c'est en ce sens que l'on dit que dans le chant grégorien la lettre domine; mais celle-ci n'est pas maîtresse jusqu'au point de déterminer seule et toujours les endroits où le chant doit s'arrêter pour finir soit la syllabe musicale, soit le neume, soit la distinction.

Souvent, en effet, les formes de la mélodie commandent les divisions; la mélodie l'emporte alors sur le texte, sans toutefois le contrarier; la lettre est sujette sans perdre de sa valeur : *littera est ibi loco subjecti, et cantui servit in eo quod cantus prædominatur et decorat dictionem.* (Elie Salomon. *Script.* t. 3. p. 44.)

Divisions commandées par la musique.

La prépondérance est ainsi donnée à la musique toutes les fois que le chant a une forme régulière et déterminée d'avance.

C'est ainsi que les versets des Psaumes, quels qu'ils soient, se partagent régulièrement en deux parties par la médiante; la loi générale de la Psalmodie l'exige ainsi, bien qu'en consultant seulement le sens du texte, celui-ci eût permis souvent de les chanter d'une seule haleine et quelquefois même d'un seul trait. Ainsi, par exemple, ce verset de Psaume : *Tu mandásti * mandáta tua custodíri nimis*, se partage après le second mot; le

sens de la phrase eût, il est vrai, permis de tout prononcer d'une même suite; mais pour la régularité du chant il fallait une médiante : on l'a placée à l'endroit où elle pouvait le moins nuire à la phrase. La même observation s'applique au chant de l'hymne *Te Deum.* On y remarque en effet des coupures comme celle-ci : *Patrem * imménsæ majestátis*, et encore : *Sanctum quoque * Paráclitum spíritum*, etc. Ces coupures tiennent à la forme psalmodique du chant et non aux exigences du texte. C'est encore ainsi que dans les répons brefs on divise en deux membres séparés par une pause, des phrases qui, dans les versets ordinaires, doivent presque toujours se proférer d'une seule haleine : *Os justi * meditábitur sapiéntiam.*

Divisions commandées par le rhythme.

De plus il existe, dans les livres grégoriens, un grand nombre de chants, dont la composition imite, comme nous l'expliquerons plus loin, la forme des vers, non par la mesure des syllabes mais par leur nombre, en même temps que par une certaine symétrie dans le dessin mélodique des divers membres. Il faut pour le partage du chant en neumes et distinctions tenir compte de cette regularité de composition; mais toujours, comme nous le disions, sans contrarier le sens du texte.

Enfin il y a dans la liturgie le chant des hymnes. Ce que nous avons enseigné plus haut sur l'accentuation des mots et sur les divisions, soit du texte soit de la mélodie, ne peut pas évidemment s'appliquer sans restriction à toutes les compositions de ce genre : nous en traiterons plus loin.

Cependant tout n'est pas dit encore sur la manière de faire ressortir en chantant soit la phrase grammaticale, soit la phrase musicale; car jusqu'alors nous avons toujours supposé le cas où les syllabes du texte se chantent sur une note simple ou sur une formule unique; or il peut arriver que sur une même syllabe du texte se rencontre toute une longue série de neumes; comment ceux-ci devront-ils s'exécuter? nous allons le voir au chapitre suivant.

Chapitre xi. — DES TRAITS MÉLODIQUES OU SÉRIES DE FORMULES SUR UNE MÊME SYLLABE.

LA différence des langues modernes, qui imposent au chant une marche presque toujours syllabique, la langue latine se prête sans peine à des évolutions plus ou moins prolongées de la voix sur la même syllabe. De là, dans le chant grégorien, ces séries de notes qui se multiplient sur certaines syllabes jusqu'à faire oublier un instant le texte.

Les neumes prolongés appartiennent au chant de S. Grégoire.

ON a voulu dire que les traits mélodiques, qui se prolongent ainsi sans paroles, n'appartiennent pas au chant primitif, tel que S. Grégoire l'a donné; mais c'est une erreur. Tous les monuments de la tradition témoignent avec une parfaite unanimité en faveur de ces longues séries de notes; du moins en ce qui concerne les versets de Graduel et d'*Allelúia* et certains passages des Offertoires. Dans les répons de Matines, la phrase musicale se développe aussi avec une certaine ampleur, mais plus brièvement que dans les chants de la Messe dont nous venons de parler.

Traits mélodiques n'appartenant pas au répertoire grégorien.

POSTÉRIEUREMENT à S. Grégoire, il est vrai, c'est-à-dire vers le septième siècle, mais surtout à partir du huitième et du neuvième, on s'est beaucoup exercé à composer des mélodies pures, que l'on ajoutait en suplément au répertoire grégorien. La fécondité du compositeur allait parfois jusqu'à remplir des volumes entiers de cette musique sans paroles, musique que l'on pourrait appeler à la fois instrumentale et vocale : instrumentale, en ce sens que les notes s'y présentent seules comme pour les instruments; vocale, parce que l'instrument auquel ces chants se trouvaient destinés était la voix humaine, le plus parfait de tous. Le respect pour les chants proprement liturgiques n'en était en rien diminué et l'œuvre grégorienne demeurait inviolable. Si à l'imitation de ce que S. Grégoire lui-même avait fait pour les morceaux les plus solennels de la Messe, on avait introduit quelques modulations plus longues dans certaines pièces de l'Office, on ne l'avait fait d'abord que pour des cas exceptionnels, et dans une mesure restreinte. Amalaire, au neuvième siècle, signale un seul exemple de ces adjonctions neumatiques,

Neumes du Répons Descéndit.

postérieures à S. Grégoire, c'est la phrase mélodique du V. *Tamquam sponsus* avec la triple modulation qui se développe sur les mots *fábricæ mundi*, dans le célèbre Répons *Descéndit de cœlis* en usage au temps de Noël; phrase et modulation qui se retrouvent dans le ℟. *In médio*, composé pour la fête de S. Jean l'Evangéliste. Et encore dans ces circonstances où, pour des raisons spéciales qu'explique Amalaire (*De ordine antiphonarii*, c. 18.), on avait cru devoir donner plus d'étendue à la mélodie, voyons-nous les copistes, comme par exemple le moine Hartker à S. Gall, dans un manuscrit encore existant, mettre à côté des neumes plus récents du ℟. *Descéndit* la mélodie ordinaire et grégorienne. Plus tard, on a composé quelques nouveaux Répons ornés de traits mélodiques assez longs sur le dernier ou l'avant-dernier mot de la réclame. Les célèbres Répons *Stirps Jesse*, *Ad nutum Dómini* et *Solem justítiæ*, dont on doit le texte à Fulbert de Chartres et la mélodie au roi Robert, offrent de très-beaux spécimens de ce genre de composition. Ce devint bientôt comme une règle d'agrémenter de la sorte, aux fêtes solennelles, le dernier des Répons de Matines; ce même Répons, surtout dans les Eglises monastiques, se chantait aussi aux Vêpres entre l'hymne et le Capitule. On avait dans les différents tons des modulations préparées pour cela d'avance, qu'il suffisait d'adapter au dernier ou à l'avant-dernier mot du Répons que l'on voulait rendre plus solennel. Outre cela, c'était la coutume dans plusieurs Eglises, également pour plus de solennité, d'ajouter à la dernière antienne des Vêpres ou des Laudes, avant le Capitule, une vocalise de convention, variant selon les tons, mais toujours la même pour chaque ton. Cette vocalise avait d'abord été inventée pour les écoles. Les maîtres de chant avaient en effet imaginé huit phrases mélodiques que nous aurons plus loin l'occasion de faire connaître. Il y en avait une pour chaque mode; quand on voulait savoir dans quel mode était composé un morceau, il suffisait de voir laquelle de ces huit phrases mélodiques pouvait lui être adaptée. Celle du second mode, plus ou moins modifiée, est demeurée en usage à la fin des versets qui suivent les hymnes, soit des Vêpres, soit des Laudes. Il est facile du reste de distinguer en tout cela ce qui est grégorien de ce qui ne l'est pas.

Répons du roi Robert.

Neumes ajoutés aux antiennes et au versets.

Toujours est-il qu'au temps de S. Grégoire la liturgie admettait de ces traits mélodiques plus ou moins prolongés sur une même syllabe. Et comme il est constant que ce grand Pontife a plutôt régularisé qu'inventé les mélodies qui portent son nom, nous devons en conclure qu'elles existaient avant lui, avec les tirades de notes qu'il y a laissées. S. Augustin, du reste, nous parle à plusieurs reprises de ces vocalises, qu'il nomme *jubila*, et il nous en donne les raisons intimes, prises dans les besoins mêmes du sentiment religieux. Le chant n'a pas pour but unique d'exprimer la pensée, il doit plus encore servir à l'expression du sentiment. Or, si la pensée, pour pouvoir se traduire au dehors et se communiquer, exige la parole articulée, il n'en est pas de même du sentiment. Lorsque le sentiment est vif, les paroles par lesquelles il a commencé de s'exprimer deviennent bientôt une gêne plutôt qu'un secours; le cœur ne trouve plus de mots pour répondre à ce qu'il éprouve et la voix module, sans plus articuler de paroles. La joie surtout aime ainsi à s'épancher en modulations musicales dégagées de toute entrave. C'est ainsi, nous dit S. Augustin, que ceux qui travaillent aux champs ou à la vigne, ou s'occupent avec ardeur de quelque travail, entonnent des airs joyeux; mais bientôt l'allégresse qui les anime leur fait oublier le texte de leur chanson, et ils continuent, sans articuler de syllabes, de purs refrains de jubilation. *Illi qui cantant sive in messe sive in vinea, sive in aliquo opere fervent, cum cœperint in verbis canticorum exsultare lætitia, veluti impleti tanta lætitia, ut eam verbis explicare non possint, avertunt se a syllabis verborum et eunt in sonum jubilationis.* (Enarr. in Psalmum XXXII. 8.) A plus forte raison, ajoute le S. Docteur, doit-il en être ainsi dans l'expansion de la joie religieuse; car, en présence d'un Dieu dont la majesté est ineffable, qu'y a-t-il de mieux que de se livrer à la jubilation : *Quem decet ista jubilatio nisi ineffabilem Deum*? Dieu est ineffable; mais si aucune parole n'est digne de Lui, d'un autre côté il n'est pas permis de garder le silence sur ses grandeurs et sur ses mystères. Ne pouvant pas parler, ne devant pas nous taire, l'unique ressource qui nous reste, c'est de *jubiler*; c'est de nous réjouir sans paroles, c'est quand la joie n'a pas de limites, de franchir celles des syllabes. *Ineffabilis enim est Deus quem non potes et*

Les jubila *d'après S. Augustin.*

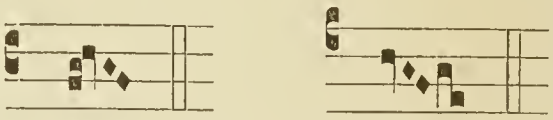
tacere non debes, quid restat nisi ut jubiles; ut gaudeat cor sine verbis, et immensa latitudo gaudiorum metas non habeat syllabarum. (Ibid. Cf. Enarr. in psalm. XCIX. 3. — XCIX. 4. — CII. 8.) La raison pour laquelle nous prolongeons les neumes sur une même syllabe, c'est, nous dit le pieux Rupert, afin que l'âme remplie des charmes de la mélodie, soit transportée au-delà de ce monde vers les régions de la gloire où les Saints triomphent dans l'allégresse. *Jubilamus magis quam canimus unamque syllabam in plures neumas vel neumarum distinctiones protrahimus, ut jucundo auditu mens attonita repleatur, et illuc rapiatur ubi Sancti exsultant in gloria.* (De Officiis, lib. 1.) Dans ces chants, nous dit un autre auteur, il y a beaucoup de notes et peu de paroles ; et ce n'est pas merveille que la voix humaine ne suffise plus à exprimer ce que la pensée est impuissante à concevoir. *Verbum est breve, sed longo protrahitur pneumate. Nec mirum, si vox humana deficit ad loquendum, ubi vox non sufficit ad cogitandum.* (Etienne d'Autun, *De Sacramento altaris*, c. 12.)

Manière d'exécuter les traits mélodiques.

Quand la mélodie se développe ainsi en dehors des paroles, l'accent et les divisions nécessaires au rhythme sont déterminés par la manière dont les notes se trouvent groupées en formules. On observe alors ce qui suit :

1° Chaque formule, selon la règle donnée plus haut, doit s'émettre d'une seule impulsion de voix, de manière à lier aussi étroitement que possible les sons qui la composent.

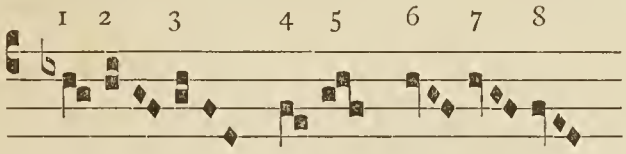
2° Les formules qui se trouvent jointes dans la notation doivent aussi se joindre dans l'exécution, c'est-à-dire que la transition de l'une à l'autre se fera sans aucune espèce d'arrêt.

Exemples : 

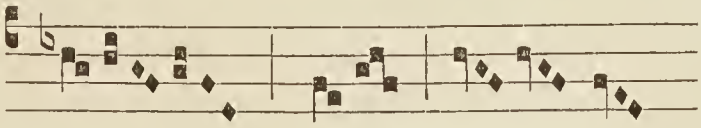
Bien qu'il y ait ici une légère impulsion de voix au commencement de chaque petit groupe, c'est-à-dire sur *la* et sur *ut* dans le premier exemple, sur *la* et sur *sol* de la *clivis* dans le second; cependant, dans l'un comme dans l'autre, les deux formules ne donnent ensemble qu'une syllabe musicale, et s'exécutent par conséquent d'un mouvement de voix continue, sans arrêt ni division.

3° Lorsque les formules, au lieu d'être ainsi juxtaposées l'une à l'autre dans la notation, se trouvent au contraire séparées par un espace vide, on les distingue dans l'exécution par un retard de la voix à la fin de chaque groupe, et au besoin par une pause de respiration. Le retard ou le silence sont plus ou moins prolongés suivant que la distance laissée entre les formules, dans les livres bien notés, est plus ou moins grande. C'est ici surtout le cas d'appliquer la recommandation de Gui d'Arezzo, qui veut que dans l'expression, comme dans la notation, on serre plus ou moins les notes : *Pars (cantilenæ) compresse* NOTANDA *et* EXPRIMANDA, *syllaba vero compressius.* (Microl. XV.) Ce qui s'accorde avec la règle des INSTITUTA PATRUM : *Caveamus ne neumas conjunctas nimia morositate disjungamus vel disjunctas inepta velocitate conjungamus. Jubilus vero dulci modulamine* BENE DISCRETIS NEUMIS *deponatur.* (Gerbert. *Scriptores.* t. I. p. 7.)

Gradation à observer dans la séparation des groupes.



Les trois premières formules de cet exemple sont assez rapprochées quoique cependant distinctes; chacune constitue une syllabe musicale; le son final se trouve naturellement long en vertu de la pause légère qui doit toujours marquer la fin des syllabes musicales : *tenor in syllaba quantuluscumque.* Nous devons dire la même chose des trois dernières formules qui, elles aussi, donnent chacune une syllabe musicale, distinguée par la pause légère dont il vient d'être question. Un espace plus grand sépare la troisième formule de la quatrième et la cinquième de la sixième; il faut donc, pour marquer davantage la division, une suspension de voix plus sensible à la fin de la troisième formule et à la fin de la cinquième; ces formules terminent chacune, non plus une simple syllabe musicale, mais un membre ou neume musical. S'il est besoin de respirer, c'est à ces endroits qu'il convient de le faire de préférence, et dans la notation on peut y placer une petite barre.

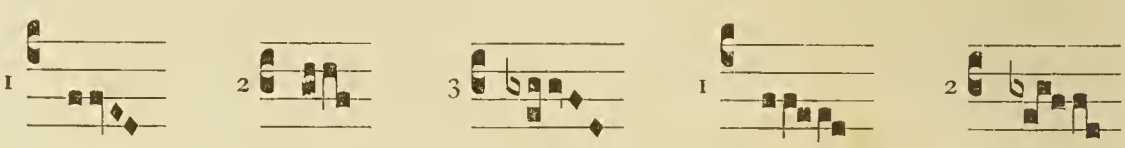


4° Le repos n'est complet et l'intervalle de silence n'est exigé qu'à la fin de la distinction. Pour amener ce repos, il faut ralentir le mouvement sur la formule finale. Exemple :

Manière de marquer les pauses.

Les formules longues sont respectivement celles-ci :

On ne doit appuyer exclusivement sur aucune note; ni sur la note culminante ni sur la pénultième :



Toutes sont ralenties; aucune, sauf la dernière, ne l'est plus que les autres. Si cependant les anciens manuscrits autorisent à écrire un *pressus*, c'est sur lui que la voix doit appuyer.

Exemple :

Nous devons observer que, même dans ce cas, la note finale n'est point brève; on ne doit donc pas imiter les chantres qui s'appliquent à couper cette note finale au lieu de la soutenir un instant. Il ne faudrait cependant pas la prolonger outre mesure, ni surtout la renforcer; ce qu'il faut, c'est laisser doucement mourir le son.

C'est ici surtout qu'apparaît clairement l'utilité des formules; car sans elles il serait impossible de discerner les éléments qui doivent composer soit la syllabe musicale, soit le neume. Quand la mélodie marche parallèlement avec le texte, celui-ci, par la distinction des mots et des membres de phrase, indique les divisions du chant : les formules alors sont moins nécessaires; mais lorsque la mélodie se développe en dehors du texte, les formules sont indispensables, puisqu'elles remplacent les mots, et que la manière dont ces formules sont groupées sert à partager le

chant en différents membres, comme l'est un discours par le sens des paroles.

De là résulte dans le chant l'unité ou, pour mieux dire, l'homogénéité du rhythme. Il y a certainement une différence de caractère entre une Antienne qui procède syllabiquement et un Graduel qui offre des traits mélodiques quelquefois assez longs sur une même syllabe; toutefois, dans ces deux espèces de chant, le rhythme est le même : c'est toujours celui d'une récitation accentuée et divisée à la manière du discours. Il n'est pas rare que dans un même morceau une phrase purement syllabique succède à une phrase purement mélodique, et réciproquement; l'ensemble ne serait pas composé de parties homogènes, si le rhythme n'était pas toujours identique à lui-même, toujours libre à la manière de la prose; toujours produit par la succession des syllabes musicales, des neumes et des distinctions, comme celui du discours par la suite des mots, des membres de phrase et des phrases. Le rhythme est libre, disons-nous, mais il n'est pas pour cela indéterminé; il n'a rien d'arbitraire. Les divisions, syllabes musicales, neumes et distinctions, qui sont les éléments sur lesquels il repose, sont toujours en effet déterminées pour le chantre, qui ne peut partager la mélodie suivant son caprice, mais doit suivre pour cela soit le sens du texte soit les formules traditionnelles. *Sic punctum et pausa fiant ut intellectus discernatur.... Jubilus vero dulci modulamine bene discretis neumis deponatur.*

Il faut que le rhythme soit partout homogène.

Après ce que nous venons de dire, nous ne devons pas nous étonner des instantes recommandations de S. Bernard, au sujet des livres de chant. Dans la Préface du Graduel cistercien, et dans celle de l'Antiphonaire, le saint Docteur avertit et conjure ceux qui ont à transcrire du chant, de vouloir bien se préoccuper surtout de la manière dont sont liées les notes, pour s'en tenir fidèlement, sur ce point surtout, à la tradition. *Præmunitos autem esse volumus, eos maxime qui libros notaturi sunt, ne notulas vel conjunctas disjungant, vel conjungant disjunctas; quia per hujusmodi variationem gravis cantuum potest oriri dissimilitudo.* (De ratione cantandi Antiphonarium.) *Sicut notatores Antiphonariorum præmunivimus, ita et eos qui Gradalia notaturi sunt præmunimus, et hos et illos obsecramus*

Recommandation de S. Bernard.

et obtestamur, ne notulas conjunctas disjungant, vel conjungant disjunctas; ut sicut in cantu ita in modo proferendi, quantum ad pausationes pertinet et distinctiones, servetur identitas. (Id. De ratione cantandi Gradale.)

En négligeant les groupes on a perdu le chant.

Si toujours les copistes avaient eu soin d'observer ces sages préceptes; si les chantres, de leur côté, s'étaient toujours appliqués à bien phraser les mélodies en suivant les groupes, on n'aurait pas songé à retrancher la moindre note de ces traits neumatiques, si délicats et si gracieux lorsqu'on sait les exprimer : mais la confusion dans la notation et la lourdeur dans l'exécution devaient en amener la suppression, au grand détriment de l'art et de la piété. C'est en effet surtout à la bonne distribution des groupes de notes, comme nous l'avons dit ailleurs, qu'est attaché l'avenir du chant grégorien. Quelque parfaite que puisse être, sous les autres rapports, une édition de chant, si l'on n'a pas tenu compte de la manière dont les notes ont été groupées dans les manuscrits, nous pourrons avoir la note de S. Grégoire, mais nous n'aurons pas son rhythme, nous n'aurons pas son chant.

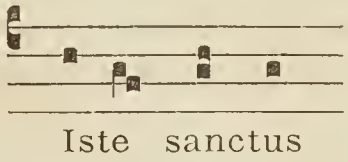
Chapitre XII. — OBSERVATIONS PRATIQUES SUR LA VALEUR DIVERSE DES NOTES OU DES FORMULES.

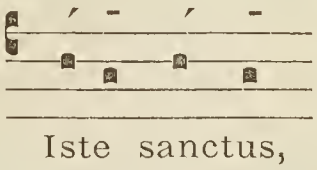
IL est facile de voir que dans la notation du chant grégorien, telle que la tradition nous l'a transmise, les signes sont loin d'avoir toujours une valeur fixe et absolue. Cette valeur, au contraire, varie suivant les circonstances; et pour la déterminer il est nécessaire d'avoir égard à la position diverse que les notes peuvent occuper par rapport à la phrase grammaticale ou à la phrase musicale.

ON ne peut nier qu'il n'en soit d'abord ainsi de la note simple. Bien qu'elle soit toujours identique dans sa forme, il serait contraire aux lois les plus essentielles du chant de l'exprimer toujours de la même manière; elle a une valeur variable, une valeur déterminée, comme nous l'avons dit, par la nature de la syllabe à laquelle elle se rapporte.

LA formule, de son côté, s'exprime par des sons multiples, mais si intimement liés que les auteurs en parlent comme d'une note unique : *plures chordæ sonant dum una nota profertur.* Pour eux, le *podatus* est une note, la *clivis* une note, le *torculus*, le *porrectus*, etc. chacun une note. La formule tient la place tantôt d'une note d'accent, tantôt d'une note de pause, tantôt d'une note ordinaire. L'expression que la note simple recevrait de la syllabe du texte passe et se fond dans la formule.

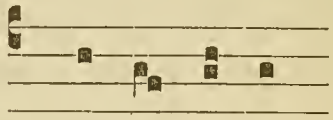
Les accents et les pauses se fondent dans les formules.

Ainsi 

se chante comme s'il y avait : 

c'est-à-dire avec deux accents et deux pauses. Ici la première syllabe de chaque mot est, dans le chant syllabique, forte sans allongement; la seconde longue, mais faible. Que la voix en se reposant sur *te* s'incline jusqu'au *fa*, le caractère du mouvement restera le même; qu'ensuite la voix au lieu d'attaquer directement le *la* donne, pour commencer *sanctus*, un *sol* de préparation, ce *sol* recevra le coup de l'articulation au dépens

du *la*, qui sera moins fort et devra se lier au *sol* : l'accent se trouvera fondu dans le *podatus*, et la syllabe restera aussi bien accentuée dans un cas que dans l'autre, sans qu'il soit besoin d'arrêter le mouvement sur la note culminante du *podatus*. Les syllabes *Is* et *tus* conserveront la valeur qu'elles avaient auparavant. Nous trouvons les mêmes notes dans l'exemple suivant :



Lux æ-térna.

Ici *lux* possède à la fois l'accent et la petite pause de suspension; la *clivis* suivante se compose de deux sons simplement liés, et coulés doucement sans nuance particulière. Le reste se chante comme *sanctus* dans l'exemple que nous étudiions d'abord.

Les règles de position.

Cette liaison des sons de la formule, qui tend à l'identifier autant que possible à la note simple, est ce qui en fait le caractère essentiel. Pour le reste, la formule comme la note simple est soumise aux règles de position. On l'a remarqué avec raison, " les règles théoriques, modifiant la signification apparente des signes, entraient si bien dans les procédés musicaux du moyen âge, que la notation proportionnelle, à son début, ayant à expliquer des combinaisons souvent compliquées, ne se mit pas en peine de chercher des signes nouveaux, et laissa à la théorie, aux *règles de position*, le soin de suggérer au chanteur souvent toute autre chose que le sens apparent des notes."

Dernière note d'un groupe.

Ainsi, dans une formule, quelle qu'en soit la figure, le dernier son est tantôt long, tantôt bref : il est long à la fin d'une syllabe musicale, plus long après un neume, très-long lorsqu'il termine la distinction; il est bref, au contraire, avant une syllabe dans un mot déjà commencé. C'est là une première différence de valeur due à la différence de position; elle en entraine plusieurs autres : nous allons signaler les principales.

1° Si la formule est composée de deux sons (*clivis* ou *podatus*), elle est toute entière allongée avant les pauses.

2° Si la formule comprend trois sons, elle n'est toute entière ralentie qu'avant un repos final. Mais quand elle termine seulement une phrase ou un membre de phrase, le dernier son seul est long, les autres brefs. Ailleurs le dernier son étant bref, le

premier peut être long, surtout s'il est culminant. Nous ne voulons pas dire qu'il faille mesurer le chant : les longues sont surtout les notes de pause; les brèves sont celles qui suivent le simple mouvement de récitation. Voyons les exemples :

Torculus composé de trois notes brèves, 1 ; ou de deux brèves et d'une longue, 2 :

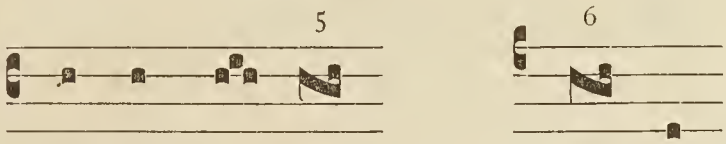
mundá- bor. Confortá- tus est.

La valeur d'un même groupe peut varier.

Climacus commençant par deux brèves et finissant par une longue, 3; ou commençant au contraire par une note longue et finissant par deux brèves, 4 :

Et rege e-os. usque in ætér-num.

Porrectus composé de deux notes brèves suivies d'une longue, 5; ou d'une longue suivie de deux brèves, 6 :



Omnes gen- tes. Vi- ta.

Dans la formule de trois sons, le premier et le dernier ne doivent jamais être *à la fois* plus prolongés que le second.

On doit surtout éviter de donner un mouvement saccadé à la note médiaire des formules dont il vient d'être question, surtout du *climacus* ou du *scandicus*.

Cette dernière formule suit la règle que nous avons donnée, c'est-à-dire que sa note finale est longue si elle coïncide avec une pause, brève si elle précède une syllabe dans le corps d'un mot. Dans ce dernier cas, on doit donner un léger mouvement d'impulsion à la voix sur la seconde note, sans toutefois la prolonger.

Exemple :

Euge serve bo-ne.

Groupe de quatre notes.

On en agit ainsi pour éviter d'amener l'effort de la voix sur la note qui précède immédiatement une syllabe dans un mot déjà commencé. Les exemples qui vont suivre montreront comment l'application du même principe peut introduire plusieurs nuances dans l'exécution d'une même formule.

Exemple de séries descendantes de quatre notes :

seculórum amen.

La formule finale de cet exemple se chantera en donnant une légère impulsion de voix à la note *fa* sans la prolonger; dans cette formule, au reste, il y a deux notes longues, *sol* et *ré*; les deux autres, *fa* et *mi* sont brèves; et si on voulait l'écrire en notes carrées et losanges ayant le sens que leur donnent les modernes, c'est ainsi qu'on devrait la traduire :

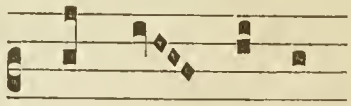
La même formule s'interprétera autrement dans cet exemple :

cœ- li e- nár- rant.

Subdivision du groupe.

Dans la formule *mi*, *ré*, *ut*, *si*, le premier son est fort, les autres faibles; le dernier est long. Il n'y a pas, comme dans l'exemple précédent, reprise du mouvement d'impulsion à la seconde note, mais plutôt à la troisième; et encore faut-il que cette reprise, pour être acceptable, soit peu sensible. Elle pourrait être plus marquée, si la formule conduisait à une syllabe dans le même mot.

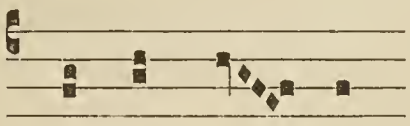
Exemple :

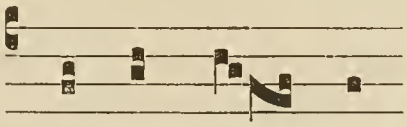


Rex cœ- lestis.

La formule qui se rapporte à la première syllabe du mot *cœléstis* se chantera comme si elle était écrite ainsi :

Dans l'exemple suivant la formule se subdivise aussi, dans l'exécution, après la deuxième note; elle pourrait, dans la notation, se partager en deux, comme nous l'indiquons en regard même de l'exemple :





Généralement pour les séries comprenant cinq notes, la reprise du mouvement d'impulsion se fait sur la troisième note; surtout si cette note est *fa* ou *ut*, parce que ces notes sont presque toujours modales.

Nous avons déjà donné la manière d'exprimer les *podatus* avec ou sans *punctum* qui se suivent en montant, ainsi que le mouvement inverse indiqué par une suite de rhombes.

Nous voyons ici une fois de plus combien est malheureuse, fausse et nuisible à la bonne exécution du chant grégorien, l'habitude que l'on a trop généralement de chercher dans la forme diverse des notes une valeur que cette différence de forme n'est nullement destinée à représenter. Sans doute il y a dans le plain-chant, tel qu'il doit être exécuté, des notes plus longues et d'autres plus brèves, des notes plus fortes et d'autres plus faibles; mais ce qu'il y a surtout, ce sont des notes liées et d'autres détachées. Les valeurs différentes, en ce qui concerne la durée ou l'intensité du son, dépendent entièrement de la position qu'occupe chaque note soit dans la formule du chant soit dans le mot du texte, comme nous l'avons expliqué. C'est pourquoi il arrive très-souvent, par exemple, qu'une note losange, mal à propos réputée brève par les modernes, est de fait, en suivant le mode de chanter des anciens, plus longue qu'une note carrée, ou même qu'une note caudée.

La forme de la note n'indique pas sa valeur.

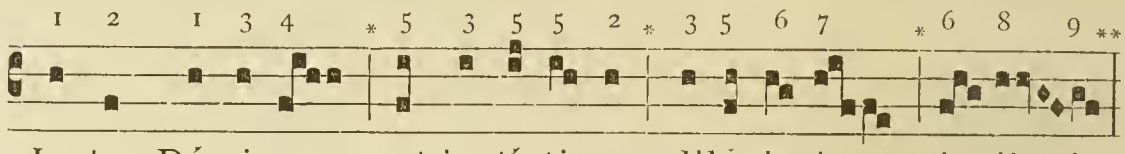
Nous voyons encore qu'il y a plusieurs sortes de longues, comme aussi plusieurs sortes de brèves; non-seulement en ce sens qu'une longue peut être plus ou moins longue, comme une brève être plus ou moins brève; mais en ce sens surtout que le caractère de la prolongation n'est pas le même pour toutes les longues, comme toutes les brèves non plus ne sont pas brèves de la même manière; et cela parce que la cause, soit de la

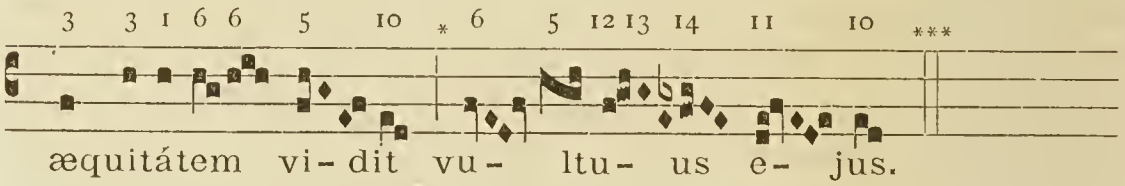
Différentes sortes de longues.

prolongation soit de l'abrégement n'est pas la même pour telle longue que pour telle autre longue, pour telle brève que pour telle autre brève. Il y a en effet, pour ce qui est des longues, la longue d'*accent*, qui est plutôt forte que longue; il y a la longue de *pressus*, celle-là a un caractère également spécial; il y a principalement la longue de *pause*, qui évidemment ne ressemble pas aux deux autres.

Résumé pratique.

Nous allons, dans un exemple, résumer tout ce que nous avons dit de la valeur des notes dans le chant grégorien. Pour plus de clarté, lorsqu'il y a reprise du mouvement d'impulsion sur la même voyelle, nous la répétons; en cela nous imitons ce que font les Grecs dans leurs livres de chant, où allant plus loin encore ils écrivent la voyelle, non-seulement autant de fois qu'il y a d'impulsions, mais autant de fois qu'il y a de notes :





* Demi-pause avec ou sans respiration.

** Pause complète avec respiration.

*** Repos final.

1. Syllabe accentuée.
2. Syllabe faible avec temps vide ou retard : *mora ultimæ vocis.*
3. Syllabe commune, n'ayant de valeur que ce qu'il lui en faut pour être nettement articulée.
4. Groupe proféré d'une seule impulsion de voix avec pause finale en manière de point d'orgue.
5. Groupe de sons liés, sans arrêt ni au milieu ni à la fin du groupe.
6. Groupe de sons liés avec temps vide ou retard de la voix sans silence.

7. Deux groupes de sons liés avec *pressus* à la jonction des groupes.
8. Groupe commençant par deux sons unis à la manière des syncopes et finissant par un retard de la voix très-peu sensible.
9. Groupe s'unissant au précédent et se proférant pour cela en manière de *torculus*, c'est-à-dire légèrement.
10. Groupe de sons liés et prolongés à cause du repos.
11. Groupe de sons liés avec un léger accent sur la note culminante.
12. Son appuyé pour préparer le *quilisma*.
13. Groupe de trois sons dont le premier est un trille, et si on le simplifie, il faut qu'il soit coulé très-légèrement sans secousse; le dernier reçoit du mordant pour préparer le second *quilisma*.
14. Groupe commençant par un trille et finissant par un léger retard de voix.

Ces manières différentes d'exécuter soit la note simple, soit les formules elles-mêmes, sont presque toujours, on le voit, motivées par le texte. C'est le texte, en effet, qu'il s'agit d'exprimer et de faire valoir. Pour cela, il est nécessaire avant tout de sauvegarder d'une part l'unité du mot ainsi que le rapport mutuel que doivent avoir entre elles les diverses parties de la phrase, et d'éviter d'autre part la confusion des éléments qui composent soit les mots, soit les membres de phrase, soit les phrases. Relativement à l'unité du mot, nous avons vu que l'accent est l'élément condensateur appelé à la produire. Toutefois l'accent ici n'est qu'un moyen, moyen qui, à la vérité, est nécessaire dans le discours et dans le chant syllabique; mais qui, même là, n'existe pas pour lui-même : aussi dans le chant composé de formules, doit-il souvent dissimuler son action ou même disparaître complètement, lorsque le résultat qu'il produirait est obtenu par d'autres moyens.

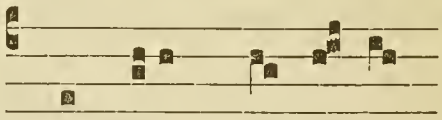
L'accent n'existe pas pour lui-même.

Comme nous le disions plus haut, souvent au lieu d'affecter une note spéciale de la formule dans le chant, comme il affecte une syllabe particulière dans le mot, l'accent se trouve comme renfermé et caché dans le groupe. Cette différence entre le mot et la formule, pour ce qui concerne l'accent, tient à ce que dans ce mot

L'accent est souvent fondu dans la formule.

les syllabes étant distinguées par l'articulation, sont unies moins intimement que ne le sont les éléments de la formule. Dans le mot, en effet, l'oreille distingue toujours la syllabe sur laquelle porte surtout l'effort de l'accent; dans la formule, la liaison des sons rendant moins sensible la transition de l'un à l'autre, empêche de faire la même distinction. C'est pourquoi l'accent, au lieu d'appartenir à telle ou telle note de la formule, se trouve comme fondu dans la formule.

Exemple :



Te Deum laudámus.

L'accent de *Déum*, n'a besoin ici d'être marqué ni sur le première note du *podatus*, ni sur la deuxième; il est suffisamment exprimé par les deux sons liés de la formule; l'effort de la voix qui mettrait en relief la syllabe accentuée, si l'on chantait syllabiquement,

Te Déum.

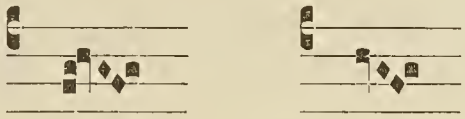
se trouve reparti sur les deux sons du *podatus* remplaçant le *sol*, et contenu virtuellement dans la formule. Celle-ci simplement coulée et portant la voix de la première syllabe du mot à la dernière, sans arrêt ni renforcement, équivaut à la note simple *sol* de la modulation syllabique. Ce *sol*, du reste, renferme implicitement le *la* de transition, et pour peu que l'on sache donner de l'aisance et du lié au chant, ce *la*, lors même qu'il ne serait pas écrit, se trouverait à moitié entendu; qu'on le laisse sortir, voilà le *podatus*, tel qu'on le doit exécuter dans l'exemple donné et dans les passages analogues.

Il y a des circonstances où le son qui termine soit le *podatus*, soit le *scandicus*, a plus d'éclat que dans le cas précédent; c'est lorsque ce son final est culminant, comme au mot *laudámus* du *Te Deum* : on pourrait dire alors qu'il est accentué; il est inutile toutefois de marquer cet accent dans la notation; la note culminante, dans le cas dont nous parlons, reçoit sa force du mouvement même de la modulation, sans qu'il soit besoin d'inviter le chantre à appuyer davantage sur elle : l'accent, par

cela même qu'il ne peut se supprimer dans la pratique, n'a pas besoin d'être exprimé dans la notation; il se fera mieux s'il n'est pas marqué.

La note culminante non liée à celle qui précède est accentuée.

Lorsque la note culminante d'un groupe n'est pas liée à la précédente en manière de *podatus*, il y a une légère reprise du mouvement d'impulsion, et par là même cette note est accentuée comme si elle était la première du groupe : ainsi dans les deux exemples suivants la note culminante, qui est caudée, sera forte ; non toutefois parce qu'elle est caudée, mais parce que n'étant pas liée à une note précédente, elle reçoit l'attaque de la voix.



On ne doit pas porter toutes les notes sur la syllabe accentuée.

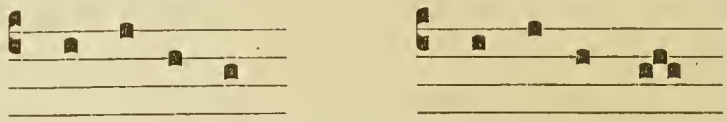
Sous prétexte de mieux accentuer les mots, on a quelquefois essayé, au mépris de la tradition, de décharger les syllabes non accentuées des notes qui leur appartenaient, pour les amasser sur la syllabe marquée de l'accent tonique et très-improprement dite syllabe longue. De ce que la voix se tient plus longtemps sur une syllabe ou lui donne plus de notes, il ne s'ensuit pas que cette syllabe soit mieux accentuée. C'est même assez souvent le contraire. Prenons pour exemple ce commencement d'Antienne :

Veni sponsa Christi áccipe co-rónam.

Tous les mots sont ici parfaitement accentués; mais le mot *corónam* ne l'est pas moins bien que les autres; et les deux notes de la première syllabe, loin d'empiéter sur les droits de la syllabe suivante, imprime au contraire à la voix un élan dont l'accent bénéficiera. Le mouvement perdrait de sa force en même temps de sa grâce, et le mot serait beaucoup moins bien accentué, si la seconde note de la *clivis* était reportée sur la syllabe suivante :

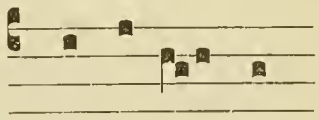
áccipe corónam.

Mettons maintenant en regard ces deux exemples :



in ætérnum in ætérnum

Le mot n'est-il pas aussi facile à accentuer dans le second que dans le premier? La voix qui dans un cas se repose sur la dernière note en la prolongeant quelque peu, comme le recommande Gui d'Arezzo, ondule légèrement dans l'autre sur cette même note; mais les autres syllabes s'exécutent dans les deux cas absolument de la même manière. Quoi de plus gracieux que le *torculus* final? quoi de plus lourd et de plus embarrassé que ce qui suit?



in ætér- num

La syllabe accentuée est, il est vrai, la syllabe principale du mot : elle est au mot ce que la tête est au corps, c'est-à-dire le centre du mouvement; mais, sauf dans les hydrocéphales, la tête n'est pas tout le corps. Laissons donc à l'accent sa force et sa prépondérance, mais n'amaigrissons pas les mots jusqu'à leur enlever tout corps et toute consistance.

Au sujet de la répartition des notes du chant sur les syllabes, il se présente une difficulté spéciale, facile à résoudre quand on tient à respecter les droits de la tradition, et disons-le aussi, ceux de la mélodie et du rhythme, mais difficile en face des préjugés actuels et des habitudes prises.

Les pénultièmes faibles peuvent recevoir des groupes de notes.

Les anciens ne se sont pas fait scrupule de placer souvent plusieurs notes, non-seulement sur une syllabe non accentuée, mais sur la pénultième des mots qui ont l'accent à l'antépénultième, comme *Dóminus*. Cette pratique est contraire aux idées modernes sur l'accent et la quantité; comment l'expliquer chez les anciens? Etait-ce ignorance? était-ce mauvais goût? était-ce négligence? On a dit ou supposé tout cela. Examinons. Quant au fait, il ne peut être nié. Bien que l'on ait tenté parfois d'en détourner des yeux l'évidence, il est bien certain que non-seulement au moyen âge, mais même avant S. Grégoire, les pé-

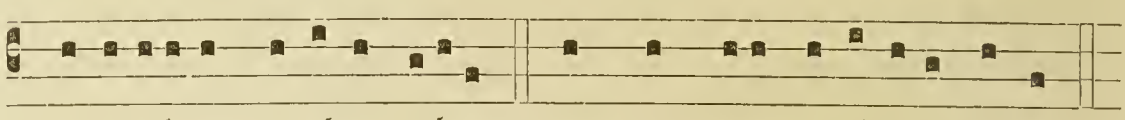
nultièmes faibles recevaient, comme toutes les autres syllabes, selon les besoins de la mélodie, plusieurs notes, parfois en assez grand nombre. Sous ce rapport, nous n'apercevons pas la moindre divergence dans les manuscrits. Bien plus, cette pratique que l'on a voulu attribuer à des âges ignorants ou barbares, est suivie par les Grecs aussi bien que par les Latins. Qu'on ouvre un livre de chant, soit manuscrit soit imprimé, de la liturgie grecque, on trouvera tout aussi bien que dans les livres occidentaux *Kyrie*, par exemple, avec une série plus ou moins longue de notes sur la pénultième *ri*. Faut-il dire que les Grecs ignorent les conditions de prononciation de leur langue, lorsque même à une époque déjà tardive, ils l'écrivent avec une pureté toute classique? Pour la langue latine, bien qu'elle ait perdu avec le temps, plus que le grec, quelque chose de sa forme antique, si l'on veut cependant trouver un beau latin, c'est encore dans les préfaces, les oraisons et les autres compositions liturgiques des Ambroise, des Léon, des Gelase, des Grégoire, qu'il faut aller le chercher; et l'on voudrait que la manière de prononcer et de chanter, adoptée par ces maîtres de la parole comme de la doctrine, ne soit ni bonne ni acceptable! Nous nous offenserions des pénultièmes brèves chargées de notes, lorsque l'oreille des anciens, assurément plus délicate que la nôtre, non-seulement ne s'en offensait pas, mais disons la vérité, s'en délectait!

Les Grecs comme les Latins chargent de notes la pénultième faible.

On parle d'accent et de quantité. Ecartons d'abord la question de quantité; car à ce point de vue *Dómine*, par exemple, est composé de trois brèves, et il ne devrait pas plus être permis de mettre deux notes sur *Do* ou sur *ne* que sur *mi*. Mais l'accent? L'accent, nous le disions plus haut, n'est de sa nature ni long ni bref, et à l'origine il était plutôt bref que long. Les anciens n'ignoraient pas la valeur de l'accent, et quand c'est le cas de l'observer, c'est-à-dire dans la simple récitation ou dans les mélodies syllabiques, ils n'y manquent pas. Ainsi, par exemple, dans le chant des Psaumes, des Litanies, des Epîtres, des Evangiles, ils savent parfaitement privilégier la syllabe accentuée, comme le prouvent les exemples suivants pris dans les manuscrits. Ils la mettent en relief, non pas en la prolongeant, mais en lui donnant l'élévation musicale qui

La quantité n'est pas ici en question.

répond à la tendance naturelle que nous avons eu, plusieurs fois déjà, l'occasion de lui reconnaître.



aperuísti peccáta eórum. et plebs tua lætábitur in te.

(Processional de l'Abbaye de Ste Edith. XIIIe siècle.)

et non pas :

ómnia peccáta eórum lætábitur in te.

Et pour les Epîtres :

íterum dico gaudéte. et intelligénti-as vestras.

(Missel de S. Denys de Nogent. XIIe siècle.)

et non pas :

íterum dico gaudéte. et intelligénti-as vestras.

On connaissait au moyen âge la valeur de l'accent.

Ce discernement des syllabes, qui est évident dans tous ces passages, et fait recourir, au besoin, à des anticipations assez longues, à des modifications de formule psalmodique, montre assez que nos pères, même aux plus bas siècles du moyen âge, si l'on veut s'exprimer ainsi, étaient loin d'ignorer qu'il y eut des syllabes privilégiées et des syllabes faibles.

Or, dans ces mêmes manuscrits où l'accentuation est si scrupuleusement observée pour le chant syllabique, on trouve à chaque instant des passages tels que ceux-ci :

Dómine quinque talénta. Kyrie e-lé-ison. Dómi- ne.

Evidemment, il y a une raison à cette différence.

La raison principale, nous l'avons déjà insinuée, c'est qu'avant tout les syllabes de chaque mot doivent être unies, et que si dans le chant syllabique l'accent est le moyen nécessaire pour cela, dans le chant que nous appelons neumatique, il en va tout

autrement. L'observation de l'accent, lorsque le chant procède par neumes ou groupes de note, serait intempestive et produirait l'effet contraire à celui que l'on doit attendre. Dans le chant syllabique, il arrondit le mot et le moule, pour ainsi dire, de façon à n'en faire qu'un seul tout; dans le chant neumatique, c'est la formule qui relie les éléments du mot : l'accent les éparpillerait, l'accent briserait la cadence du mot. Dans le dernier exemple que nous donnions plus haut, et qui paraît le plus choquant, la voix tombe naturellement sur la dernière syllabe; pour en juger sans prévention, que l'on remplace si l'on veut *Dómine* par *festína* : on verra combien cette cadence est douce et naturelle; mais que l'on chante comme les modernes :

La formule, au lieu de l'accent, sert à unir les mots.

Dó- mine.

Il y a ici, avant d'arriver à la syllabe, un choc antirhythmique, le faux pas d'un homme qui trébuche. Pour l'oreille, les dernières syllabes *mine* et les notes qui leur correspondent sont isolées de ce qui précède: le texte et la mélodie en souffrent à la fois. En voulant sauvegarder les droits de l'accent, on est arrivé à un résultat opposé à celui-là même pour lequel l'accent existe, c'est-à-dire qu'au lieu de fondre les éléments du mot en un seul tout, on les a disjoints. Cette fusion est parfaite avec la forme mélodique ancienne; l'oreille au point de vue rhythmique se trouve, avec cette forme seule, pleinement satisfaite.

Nous verrons bientôt ce que dit Gui d'Arezzo des conditions du rhythme, et comment ce grand maître exige que les formules dans le chant se répondent l'une à l'autre et se fassent équilibre. C'est là tout le secret de la marche facile des mélodies, parce que dans chaque pièce, la voix s'étant pliée dès l'abord à certaines coupures rhythmiques, suit librement et sûrement cette allure dans toute la suite du morceau. Or, tout cela est détruit, si dans le but de décharger une syllabe, on en surcharge une autre de plusieurs notes qui ne lui étaient point destinées. L'équilibre se trouve rompu, et au lieu d'un chant doux et facile, on a quelque chose d'inégal et de heurté. C'est ainsi qu'on

Le rhythme oblige souvent à négliger l'accentuation.

tombe dans le genre cahoteux, pour employer ici une expression de Lebeuf.

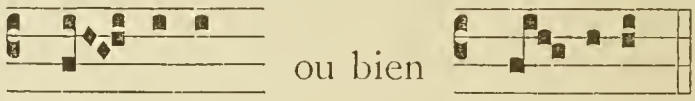
Citons pour exemple entre mille la phrase mélodique suivante :

Glóri- a in excélsis De-o.

Ce thème aussi simple que naturel se retrouve jusqu'à sept fois dans ce *Glória*, mais il n'a été conservé avec son allure facile et bien rhythmée, qu'à une seule phrase dans les livres modernes :

Qui sedes ad déxteram Patris.

Aux autres phrases, il n'y a plus ni rhythme, ni grâce; mais une succession de notes et de syllabes qui se heurtent les unes contre les autres :



Gló- ri-a ou bien Gló- ri-a

Ces modifications, aussi embarrassées l'une que l'autre, sont :

1° contraires à la tradition constatée par l'accord unanime des manuscrits;

2° contraires aux lois du langage, car elles défigurent les mots;

3° contraires au goût musical, car elles déforment les mélodies, aussi bien que le rhythme.

Les musiciens ne tiennent pas compte des pénultièmes brèves.

Hatons-nous d'ajouter que cette liberté d'allure dans le chant, incompatible avec les prétendues nécessités de l'accent, est tellement nécessaire aux compositeurs, que les plus grands musiciens depuis trois siècles, depuis le *renouvellement plus ou moins judicieux des études classiques*, ont tenu à la conserver. Toutes les fois que dans leurs œuvres, ils ont trouvé bon de placer plusieurs notes sur une syllabe du texte, ils ont consulté uniquement l'allure de la mélodie, les besoins du rhythme, mais non ce que l'on appelle si improprement la quantité.

Disons donc avec S. Augustin : *Musicæ ratio, ad quam dimensio ipsa vocum rationabilis et numerositas pertinet, non curat nisi ut corripiatur vel producatur syllaba, quæ illo vel illo loco est secundum rationem mensurarum suarum.* (De musica. lib. II. c. I.)

Bien qu'il y ait, ainsi qu'on le voit, des notes longues et des notes brèves dans le chant grégorien, comme il y en a dans toute parole, ce n'est pas sur cet objet que doit se porter principalement l'attention. Qui songe en parlant à scander ses mots ? il suffit que l'on ait soin de les bien prononcer et de bien les distribuer selon les divisions naturelles de la phrase. Ainsi en est-il dans l'exécution des mélodies liturgiques. Les notes y ont une valeur réelle et nullement arbitraire, mais naturelle, qui résulte comme spontanément d'une récitation bien divisée et bien phrasée; sans que cette valeur ait besoin d'être écrite. C'est pourquoi la notation traditionnelle de la musique grégorienne n'offre aucun signe pour exprimer directement la brièveté ou la longueur relative des sons. Il suffit que l'on sache bien grouper soit les syllabes, soit les notes; et par là même, sans que l'on y songe, les longues et les brèves, les fortes et les faibles viendront à leur place et produiront le rhythme voulu.

Le rhythme libre n'est pas pour cela arbitraire.

Possédant ainsi tout ce qui est nécessaire pour donner pratiquement au chant grégorien le rhythme qui lui convient, nous pourrions nous dispenser d'en donner la définition. Si le rhythme est l'âme du chant, c'est la dévotion qui est l'âme du rhythme. Or, il vaut mieux sentir la dévotion que de la définir : ainsi en est-il du rhythme; il faut avant tout le sentir et l'exprimer, et pour cela s'inspirer des divisions du texte et des formules du chant, comme nous l'avons enseigné. Toutefois pour aider davantage à la pratique du rhythme, nous allons en exposer brièvement la théorie.

Chapitre XIII. — DU RHYTHME PROPRE AU CHANT GRÉGORIEN.

Les divisions sont la première condition du rhythme.

DANS le chant, comme dans la parole, les sons ne peuvent être, avons-nous dit, ni tous continus, ni tous disjoints. Tous continus, ils n'offriraient à l'oreille qu'une suite confuse; tous disjoints, ils deviendraient absolument inintelligibles.

DANS le discours, les syllabes se trouvent groupées de manière à former des mots, des membres de phrase et des phrases. Ces divisions amenées par la distinction naturelle des idées, exigées par la nécessité de la respiration, sont en même temps un besoin pour l'oreille; tellement, dit Cicéron, que nous ne pourrions souffrir un orateur à qui la force des poumons permettrait de parler tout d'une haleine sans s'arrêter; *si cui sit infinitus spiritus datus, tamen eum perpetuare verba nolimus.* (De oratore.) Le chant est soumis à la même loi : il ne peut être intelligible, facile à exécuter, agréable à l'oreille, qu'à la condition d'offrir comme le discours des divisions variées.

TOUTEFOIS le charme que ces divisions doivent procurer à l'oreille, dépend d'une condition essentielle qui regarde le compositeur plutôt que l'éxécutant, mais que celui-ci doit cependant pouvoir analyser : nous voulons parler de la proportion.

Le rhythme est la proportion dans les divisions.

L'OREILLE a reçu de la nature le sentiment et le besoin de la proportion, et elle ne peut permettre que la suite des sons se trouve divisée comme au hasard par des coupures arbitraires. Dans le chant, comme dans le discours, il faut qu'il existe des divisions; mais il faut en même temps que ces divisions offrent, soit entre elles, soit avec le tout, un rapport symétrique et bien proportionné.

DANS la poésie et la musique mesurée, les divisions sont déterminées par des règles précises et constantes. Dans le discours libre et dans le chant naturel, les divisions sont plus variées; mais pour n'être pas astreintes à remplir un cadre fixe et rigoureusement limité, elles ne laissent pas de se trouver soumises aux lois d'une certaine proportion.

LA proportion dans les divisions constitue le rhythme.

Il y a deux sortes de proportion, par conséquent deux sortes de rhythme. Si la proportion est établie sur des bases rigoureuses et immuables, comme dans les vers, le rhythme est mesuré; si la proportion n'est déterminée que par l'instinct naturel de l'oreille, comme dans le discours, le rhythme est libre.

Nombre oratoire.

Le rhythme libre est appelé *nombre* par les orateurs. Qu'il y ait du nombre dans le discours, c'est une chose, dit Cicéron, qui se reconnaît facilement; il suffit pour cela d'avoir une oreille humaine : *Esse ergo in oratione numerum quemdam non est difficile cognoscere; judicat enim sensus. Quod qui non sentiunt, quas aures habeant, aut qui in his hominibus simile sit, nescio.* (Or. LV.)

L'oreille juge du nombre.

Ce nombre repose sur une mesure déterminée, non par des règles fixes, mais par le sentiment intime dont l'oreille est l'organe. Celle-ci contient naturellement en elle-même la mesure des sons : elle juge de ce qui est trop long ou trop court. Pour ne point tromper son attente, chaque division doit être contenue dans certaines limites. Se tenir en deça ou aller au-delà, c'est blesser l'oreille, en la frustrant du plaisir auquel elle a droit : *Aures enim vel animus aurium nuncio naturalem quemdam in se continent omnium mensionem. Itaque et longiora et breviora judicat, et perfecta ac moderata semper exspectat; mutila sentit quædam et quasi decurtata : quibus tamquam delicto fraudetur, offenditur : productiora alia et quasi immoderatius excurentia quæ magis etiam aspernantur aures.* (Or. LIII.)

Le plaisir que procure le rhythme oratoire a la même cause que celle qui fait le charme des vers; cause dont l'art analyse les effets, mais que l'oreille, sans le secours de l'art, semble deviner par un instinct secret : *Eadem res in numero orationis efficit voluptatem quæ in versibus; quorum modum notat ars, sed aures ipsæ tacito eum sensu sine arte definiunt.* (Or. LX.)

Dans le rhythme libre, aussi bien que dans le rhythme mesuré, il y a proportion; et cette proportion repose, comme nous l'avons dit, sur le rapport que les parties dont se composent le chant et le discours ont, soit entre elles, soit avec le tout.

Ce rapport peut être multiple; car nous devons distinguer dans le langage, soit parlé, soit chanté, plusieurs éléments qui tous peuvent servir de base au rhythme.

Parallélisme hébraïque.

Le premier est la pensée elle-même, ou, si l'on veut, les tours et les figures qui sont la forme de la pensée, et sa forme la plus intime. Le parallélisme de la phrase, c'est-à-dire le rapport d'analogie ou d'opposition entre les pensées ou les images qui se répondent l'une à l'autre avec symétrie, comme nous le voyons dans la poésie hébraïque, constitue déjà une sorte de rhythme qui charme l'esprit et l'imagination; rhythme plus parfait que celui dont l'oreille seule est flattée, parce qu'il est d'une nature plus spirituelle. Aussi peut-il, sans être détruit, passer du texte original dans une traduction. Nous en avons un exemple dans ces paroles si solennelles et si mystérieuses de Lamech, au chapitre quatrième de la Genèse :

Audite vocem meam, uxores Lamech,
Auscultate sermonem meum.
Quoniam occidi virum in vulnus meum,
et adolescentulum in livorem meum.

Ce sont là les premiers vers connus, et ils sont dans ce rhythme puissant qui résulte, non du cliquetis des longues et des brèves classiques, non de la résonnance de notre rime française, mais ce qui est plus naturel et plus intime, du choc même des pensées et de l'écho des sentiments.

Relations diverses que peuvent avoir entre elles les divisions.

Si nous cherchons les éléments du rhythme dans ce qui vient frapper l'oreille, c'est-à-dire dans le son lui-même, nous aurons à remarquer *le genre de consonnance qu'il produit, le ton sur lequel il est proféré, le temps qu'il dure, et la force qui lui est communiquée:* toutes choses qui, lorsqu'elles se produisent avec symétrie et proportion, donnent du rhythme. Celui-ci est d'autant plus marqué que la symétrie, soit des consonnances, soit des tons, soit des temps, soit des sons forts ou faibles, est plus régulière, la proportion d'un ou de plusieurs de ces éléments rhythmiques plus rigoureuse.

Il n'est pas nécessaire, même pour le rhythme poétique, que ces éléments offrent tous à la fois un rapport symétrique. Ainsi dans le vers français, le rhythme est constitué simplement par la proportion dans la coupe des phrases et par le retour régulier des consonnances finales. Dans les vers latins, il faut également que les divisions de la phrase soient proportionnées et les cadences semblables; seulement la proportion est basée, non

sur le nombre des syllabes, mais sur le temps que l'on met à les prononcer. Pour la similitude des cadences, elle existe, non pas comme dans la langue française, par ce retour des mêmes consonnances que nous appelons la rime, mais par celui des pieds. De plus, dans le cours du vers latin, la disposition des temps forts et des temps faibles doit être régulière, tandis que notre poétique ne prescrit rien à ce sujet.

Dans la musique moderne, les divisions sont caractérisées, moins par la différence dans la durée des notes, qui peut être égale, que par le retour à intervalle fixe et isochrone du temps fort.

La musique ancienne, lorsqu'elle était mesurée, paraît l'avoir été, pour ce qui concerne la durée des sons, selon les principes du mètre poétique, et d'une façon par conséquent toute différente de la nôtre.

Le rhythme existe dans le chant grégorien; et ici encore, pour le prouver, nous avons le témoignage des anciens auteurs. Gui d'Arezzo est parmi eux celui qui nous fournit sur ce point important les explications les plus précises. On voit, en les lisant, quelle intelligence ce grand maître avait de l'art de la composition musicale, art dont le secret, à entendre certains auteurs, n'aurait été révélé qu'au seizième siècle. Une étude attentive du chant grégorien nous montre des mélodies à la composition desquelles a présidé un goût à la fois simple et fécond, naturel et délicat, un goût vraiment inspiré. Ces mélodies sont le fruit d'un art qui n'a rien de conventionnel, ni de recherché, mais qui cependant est soigneux de donner aux divers mouvements de la voix la juste proportion qu'exige l'oreille.

Il y a du rhythme dans le chant grégorien.

Gui d'Arezzo nous a déjà parlé des divisions du chant : syllabes musicales, neumes ou distinctions. Il fait remarquer que ces divisions, surtout les distinctions et les neumes, dont l'heureuse variété n'empêche pas la régularité, doivent pour plaire au goût et à la raison avoir entre elles un rapport de similitude. *Rationabilis discretio est si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas ut tamen neuma neumis et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine sibi consonanter respondeant.*

Le rhythme grégorien repose sur la similitude des divisions.

En quoi consiste cette similitude? Elle repose, dit-il, sur le nombre des sons et sur la proportion des pauses : *semper aut in*

numero vocum aut in ratione tenorum[1] *neumæ alterutrum conferantur atque respondeant.* (Microl. c. xv.) Elle repose ensuite sur la relation que la diversité des intervalles établit, soit entre les syllabes musicales successives, soit entre les neumes, soit entre les distinctions, *secundum laxationis et acuminis varias qualitates.* C'est ce que nous appelions plus haut le dessin mélodique. Mais de même qu'à la proportion basée sur le nombre des sons doit se joindre celle qui résulte des pauses, ainsi à la proportion établie sur la marche du chant par la variété des intervalles doit être ajouté, comme complément nécessaire, le caractère qu'impriment à cette marche les diverses cadences, *ut ad finalem vel affinem currant.*

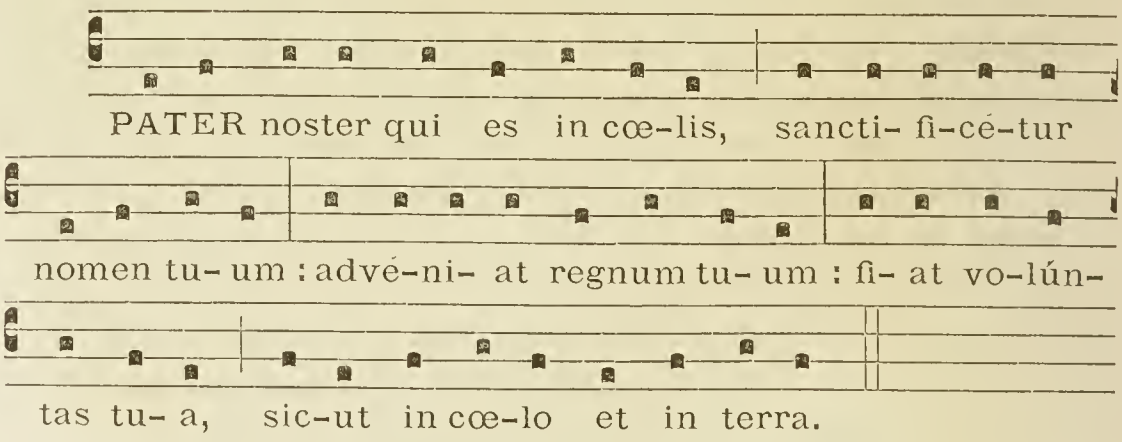
Proportions mathématiques.

Pour bien comprendre la doctrine de Gui d'Arezzo sur ces quatre sortes de relations, à savoir : 1° celle du nombre des sons, 2° celle des pauses, 3° celle des intervalles, 4° celle des cadences, nous devons distinguer, avec les anciens, principalement les proportions suivantes : la proportion *égale*, la *double*, la *triple* et celles qu'ils nomment *sesquialtera* et *sesquitertia.* Voici en chiffres le tableau de ces diverses proportions :

1 : 1	æqua	1 : 2	dupla	1 : 3	tripla	2 : 3	sesquialtera
2 : 2		2 : 4		2 : 6		4 : 6	
3 : 3		3 : 6		3 : 9		3 : 4	sesquitertia
4 : 4		4 : 8		4 : 12		6 : 8	

Relations entre les membres ou entre les pauses.

Voyons maintenant par un exemple comment ces proportions existent dans le chant, d'abord sous le rapport du nombre des sons et de la longueur des pauses. Etudions pour cela la première partie du chant du *Pater.*



[1] On lit ici dans Gerbert, *ratione tonorum*; mais le contexte prouve qu'il faut lire comme dans la plupart des manuscrits : *ratione tenorum.* Cette leçon est du reste celle de Gerbert lui-même dans le commentaire d'Aribon.

En marquant par une note double la pause qui distingue les membres de phrase, *partes cantilenæ*, nous aurons ce qui va suivre. Au-dessus des notes, nous indiquons la proportion des pauses, qui est comme 1 est à 2; et au-dessous, les diverses proportions qui résultent de la comparaison, soit des syllabes musicales, soit des neumes ou membres de phrase musicaux, eu égard au nombre des notes que chaque syllabe ou chaque neume contient.

Proportion entre les diverses parties du chant
basée soit sur le nombre des sons, soit sur la longueur des pauses :

Pater noster qui es in cœ-lis: sancti-fi-cé-tur nomen tu-um,

1 2 1 2

2 : 2 2 : 4 5 2 : 3

4 : 6 5 : 5

advé-ni- at regnum tu-um : fi- at vo-lúntas tu- a

1 2 1 2

4 2 : 3 2 3 : 3

4 : 5 2 : 6

sicut in cœlo et in terra.

1 2

5 : 5

Les pauses ou tenues, *tenores*, sont ici proportionnées entre elles : elles le sont également avec la longueur des divisions : car, ainsi que le remarque Gui d'Arezzo, il ne serait pas bon, du moins ordinairement, de faire un long arrêt après une syllabe musicale très-courte; comme, par exemple, plus haut après le mot *fiat*, syllabe musicale de deux sons seulement : *Nec tenor longus in quibusdam brevibus syllabis aut brevis in longis sit.*

Dessin mélodique.

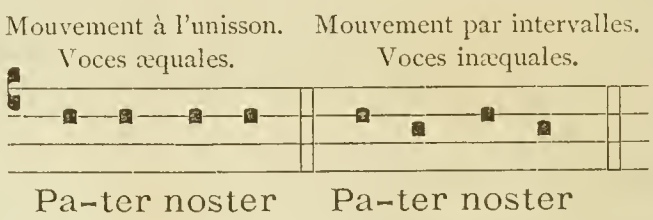
Relativement à l'acuité et à la gravité du son, nous avons deux choses à considérer : d'abord d'une manière générale, la différence du mouvement, qui est tantôt à l'unisson, tantôt de l'aigu au grave ou du grave à l'aigu; ensuite, quand le chant procède par intervalles, nous avons à les comparer les uns aux autres : sous ce dernier rapport la musique grégorienne est soumise à des lois précises qui exigent dans la succession des sons le respect des intervalles que la nature a fixés elle-même. Ces intervalles, de seconde, de tierce, de quarte, de quinte, n'ont

rien d'arbitraire. La manière de les combiner peut sans doute varier, mais en eux-mêmes ils doivent rester ce qu'ils sont. Or, ces intervalles ont entre eux une proportion rigoureuse, que les mathématiciens ont traduite en chiffres, mais que l'oreille, sans attendre leur agrément, a nettement déterminée.

Il est d'abord évident que les notes à l'unisson se trouvent dans la proportion de 1 : 1. La science acoustique a en outre constaté que deux notes à l'octave sont comme 1 : 2; à la quinte, comme 2 : 3; à la quarte comme 3 : 4[1].

Cette proportion, si bien établie qu'elle soit, ne suffit pas cependant pour constituer le rhythme; celui-ci doit se montrer dans les formes multiples que dessine pour ainsi dire la voix en parcourant successivement les divers intervalles de l'échelle.

Proportion des sons
quant à la marche du chant et quant aux intervalles :



Effet musical de l'accent.

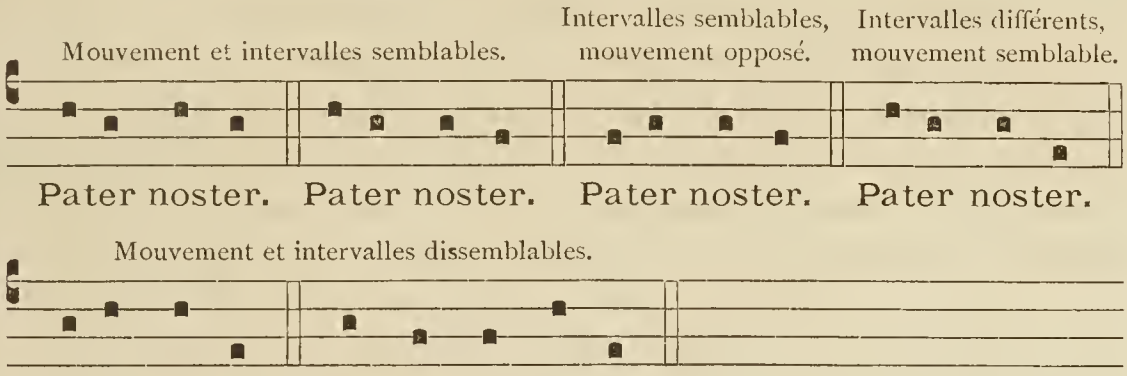
Nous pouvons appliquer à cet exemple une remarque importante de Gui d'Arezzo. Grâce à l'accent, qui doit mettre plus en évidence les premières syllabes de *Pater* et de *noster*, et laisser dans l'ombre les dernières, celles-ci paraissent être abaissées, en sorte que *Pater noster*, quoique chanté sur la même note semble modulé, et qu'ainsi les deux formes notées plus haut diffèrent moins pour l'oreille que pour l'œil. *Sæpe vocibus gravem et acutum accentum superponimus, quia sæpe ut majori*

[1] Les auteurs se sont encore amusés à comparer les intervalles mélodiques aux pieds métriques sous d'autres rapports. Prenant les intervalles par degrés conjoints, ils ont fait attention à la place des tons et des demi-tons, et comparant le ton au temps, et le demi-ton au demi-temps, ils ont dit, par exemple, que la quinte descendante *la*, *sol*, *fa*, *mi*, *ré*, est composée d'un spondée et d'un iambe. En effet, on a d'une part *la*, *sol*, un ton ; *sol*, *fa*, un ton ; *fa*, *mi*, un demi-ton ; *mi*, *ré*, un ton ; d'autre part dans le spondée, un temps, puis un temps ; dans l'iambe, un demi-temps, puis un temps : au point de vue mathématique et quelque peu algébrique, la formule est la même : 1, 1, ½, 1. On comprend que cette manière d'étudier les proportions ne touche que d'assez loin à l'art rhythmique. Mais quand on ouvre les théoriciens de cette époque, il faut bien s'attendre à des considérations abstraites.

impulsu quasdam, ita etiam minori efferimus : adeo ut ejusdem sæpe vocis repetitio elevatio vel depositio esse videatur. Ceci explique aussi comment certaines notes sont à l'unisson dans tel manuscrit et à un intervalle de seconde dans tel autre[1].

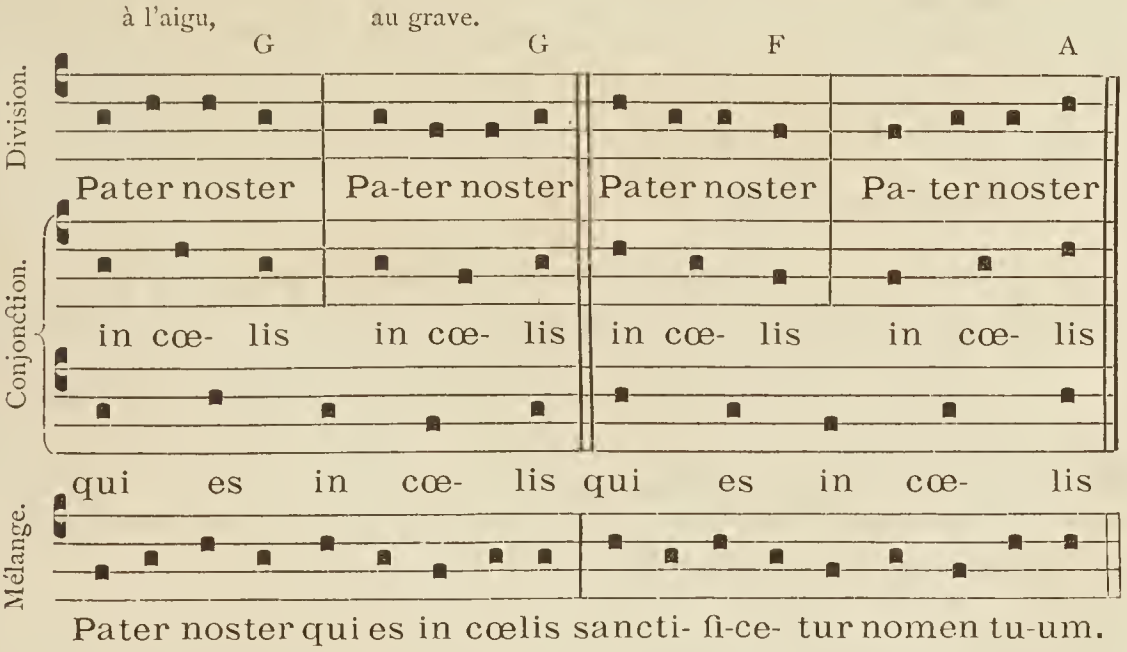
Divers genres de proportions.

Mais continuons, en suivant la doctrine de Gui d'Arezzo, l'étude des proportions basées sur la différence du mouvement mélodique, et sur celle des intervalles.



La position relative des sons et les cadences ou terminaisons peuvent aussi servir de base à la proportion.

Proportion des sons
quant à leur position et quant aux cadences :

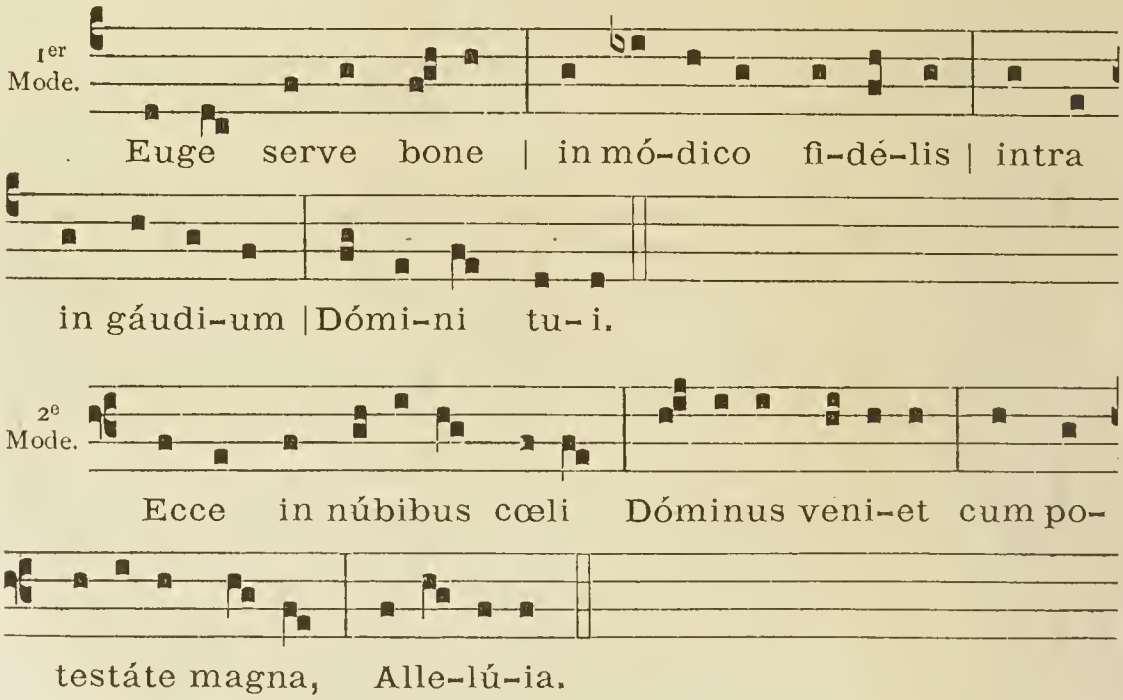


[1] Les notes à l'unisson, appelées *voces æquales*, sont dites aussi *repercussæ*, comme les notes du *strophicus*, lors même qu'elles correspondent dans le texte à des syllabes différentes : mais il est évident que les *notæ repercussæ* du *strophicus* et les

Au lieu de nous servir d'un texte, nous aurions pu apporter en exemples des groupes de notes liées ou formules : les cas seraient absolument les mêmes, et les diverses sortes de proportion établies sur les mêmes relations de membres, de pauses, de mouvements, d'intervalles, de positions et de cadences.

Chants métriques.

Quand les divisions sont semblables sous ces différents rapports, mais surtout sous le rapport de la longueur des membres et sous celui des pauses qui servent à les distinguer, on obtient des chants qui peuvent être appelés métriques par analogie. *Metricos autem cantus dico, quia sæpe ita canimus ut quasi versus pedibus scandere videamur.* Les membres ou les distinctions qui partagent le chant ne sont pas des vers, mais imitent les vers : *quasi versus*, nous ne les scandons point, il semble seulement que nous les scandions, *scandere videamur.* Nous allons donner des exemples de ces chants appelés métriques : nous les choisirons parmi ceux qui se présentent fréquemment. Telles sont les antiennes suivantes, qui toutes se divisent en quatre neumes ou membres d'une longueur proportionnelle, à la façon d'une strophe de quatre vers.



notæ repercussæ du chant syllabique n'ont de commun que la valeur d'intonation : l'émission des unes et celle des autres a un caractère tout différent : dans le *strophicus* les notes sont continues et ne se distinguent que par une légère vibration de voix ; dans le chant syllabique chacune d'elles est articulée.

3e Mode.

E-lísabeth Zacharí-æ magnum virum génu-it, Jo- án-

nem Baptístam Præcursórem Dómini.

4e Mode.

Benedícta tu in muli-é-ribus, et benedíctus fructus

ventris tu- i.

5e Mode.

Vox clamántis in desérto : Paráte vi-am Dómini; rectas

fáci-te sémitas De- i nostri.

6e Mode.

Notum fecit Dóminus, allelúia, salutáre su-um, alle-lúia.

7e Mode.

Ecce sacerdos magnus qui in di-ebus su-is plácu-it

De-o et inventus est justus.

8e Mode.

Petrus A-póstolus et Paulus Doctor genti-um ipsi nos

docu-é- runt legem tu-am Dómine.

Il est impossible de ne pas remarquer, d'une part la division régulière de ces antiennes en quatre membres à peu près égaux : ce qui donne à chacune d'elles, comme nous l'avons dit, l'apparence d'une strophe de quatre vers; et d'autre part la manière dont la voix demeure un instant en suspens, ou se repose à la fin de chaque division : ce sont là, comme nous l'a dit Gui d'Arezzo, les deux traits de ressemblance entre les chants et les mètres : *aut in numero vocum aut in ratione tenorum neumæ alterutrum conferantur.*

Les anciens, dit Aribon, commentateur de Gui d'Arezzo, donnaient une grande attention à la manière de bien proportionner les membres et les distinctions; et cela non-seulement quand ils avaient à composer des mélodies, mais aussi quand ils devaient les exécuter : *Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter et invenirent et canerent.* (Scriptores. t. II. p. 227.) Cette proportion, dit encore Aribon, est dans le chant ce qu'est dans le discours la figure nommée *compar* chez les rhéteurs, qui consiste en ce que les membres ont un nombre à peu près égal de syllabes. *Talis consideratio similis est rhetorico colori qui* compar *dicitur, qui constat fere ex pari numero syllabarum.* Ce qui ne veut pas dire, ajoute Cicéron, auquel cette définition est empruntée, qu'il faille s'amuser à compter les syllabes; car c'est au goût et à l'usage à en déterminer le nombre. *Hoc non dinumeratione nostra fiet, nam id puerile est, sed tantum afferet usus et exercitatio facultatis.* (*Ad Herennium.* l. IV. n. 20.) Aribon constate en même temps que c'est une chose, il est vrai, morte et ensevelie dans l'oubli le plus profond, *quæ consideratio jamdudum obiit, imo sepulta est;* mais il ne laisse pas de la recommander comme toujours pratique. Que le musicien, dit-il avec Gui d'Arezzo, se propose parmi les divisions celles qu'il veut adopter pour produire un chant : *proponat sibi musicus quibus ex his divisionibus incedentem faciat cantum, vel quæ sint illæ divisiones.* (Aribo, p. 216.)

Figure de rhétorique appelée compar.

Car, ajoute le même commentateur, de même que les différents mètres, l'asclépiade, le saphique, l'alchaïque, présentent des divisions différentes; de même aussi les différents neumes donnent des divisions qui, les unes par rapport aux autres, sont

diversement proportionnées : *sicut enim metrorum plurimæ divisiones, quia quædam sunt asclepiadea, quædam sapphica, quædam alchaica..... sic melodiarum neumæ plurimas habent divisiones.* Il donne ensuite pour exemple un Répons partagé en sept divisions qu'il prend soin de marquer; voici son texte : *Distinctiones distinctionibus sunt æquales, ut in bene procuratis neumis apparet sicut in illo* ℟. Ecce nunc tempus acceptábile, *una distinctio;* ecce nunc dies salútis, *altera;* commendémus nosmetípsos, *tertia;* in multa patiéntia, *quarta;* in jejúniis multis, *quinta;* per arma justítiæ, *sexta;* virtútis Dei, *septima.*

Plus loin, le même Aribon parle encore de ces chants soignés que nous pouvons, dit-il, appeler métriques : *sicut in bene procuratis cantibus invenimus, quos metricos dicere possumus, uti :* Non vos relínquam órphanos, allelúia.—Vado et véniam ad vos, allelúia—et gaudébit cor vestrum, allelúia.

Ces distinctions sont telles que l'on peut en quelque sorte les mesurer, *quæ omnes pene sunt commensurabiles.*

Les phrases grégoriennes présentent souvent entre elles une proportion quasi métrique, non-seulement sous le rapport du nombre des sons, et de la longueur des pauses; mais aussi, comme nous l'avons dit, sous le rapport du dessin mélodique que trace en quelque sorte la marche ou la progression du chant. En effet, la manière semblable ou opposée dont s'enchaînent les intervalles, dont se groupent les sons, dont sont amenées mélodiquement les cadences, permet à l'oreille de saisir une affinité et par conséquent un rhythme entre plusieurs phrases ou plusieurs parties de phrases successives.

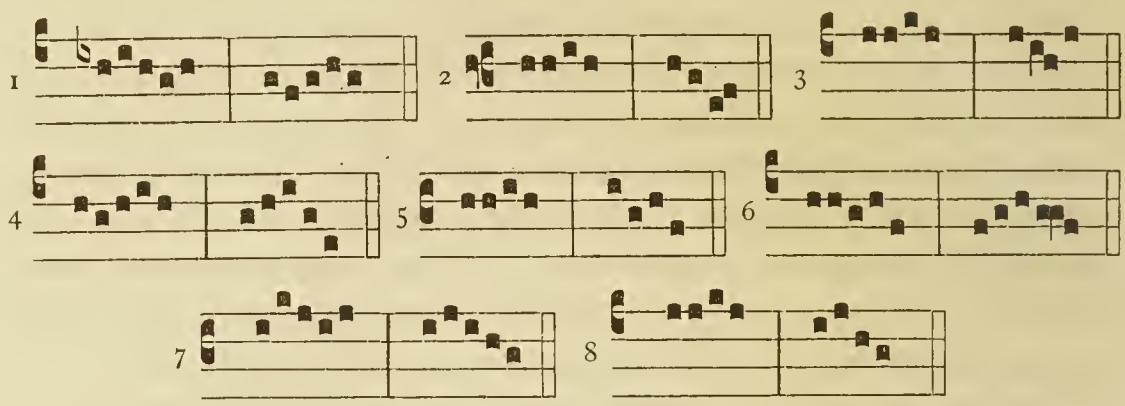
Rapport mélodique des phrases.

Prenons un simple verset de psaume :

Dixit Dóminus Dómino me-o : * Sede a dextris me-is.

Nous avons ici deux phrases qui sont séparées l'une de l'autre et mises en relation par la manière dont elles modulent et viennent, l'une s'arrêter sur la dominante, l'autre se reposer sur la sous-dominante. Cette relation mélodique entre la médiante et la terminaison des psaumes dans chacun des tons, établit l'ordre dans la sucession des sons et par conséquent le rhythme.

On remarque la même symétrie de modulation ou de cadence dans tous les modes :



Le chant de la *Préface* et du *Pater* a aussi comme une médiante et une terminaison qui se correspondent l'une à l'autre et s'appellent, pour ainsi dire, comme les rimes dans nos vers français, ou les chutes dactyliques, iambiques, spondaïques, etc. dans les vers latins.

Le rhythme doit surtout se faire sentir à la fin des phrases.

Le nombre et la proportion doivent surtout, on le conçoit, se faire ainsi sentir au commencement et à la fin des divisions. L'impression qui reste, est celle des parties extrêmes; mais c'est en finissant surtout qu'on doit ménager les exigences de l'oreille, qui alors est plus délicate, et réclame avec plus d'empire la satisfaction qu'elle s'est promise. *Cum aures extremum semper exspectant, in eoque acquiescant, id vacare numero non oportet.* (Cicéron.) Pour le milieu des phrases, il suffit d'éviter dans la succession des sons tout ce qui pourrait blesser ou heurter l'oreille, sans chercher une perfection rhythmique superflue. Et même pour la fin des phrases, devons-nous dire avec Cicéron que le meilleur rhythme n'est pas le rhythme calculé, mais celui qui vient comme de lui-même : *ut numerus non quæsitus, sed ipse secutus esse videatur.*

En quel sens le chant est mesuré.

On voit ici de nouveau en quel sens les auteurs anciens, qui nous ont donné les principes du chant grégorien, disent que ce chant est soumis à la proportion et à la mesure; il ne s'agit pas pour eux de l'astreindre aux lois rigoureuses du mètre : car le rapport qu'ils disent exister entre les syllabes, les neumes, les distinctions de la musique grégorienne, et les pieds, les mètres, les vers de la poésie, n'est qu'une analogie; cette analogie, quoique très-réelle, *non parva similitudo*, ne doit pas aller jusqu'à

identifier les deux genres de rhythme, le rhythme libre et le rhythme métrique, dont l'un appartient au langage oratoire et au chant grégorien, l'autre au langage versifié et à la musique mesurée.

Nous ne devons pas être trop surpris de voir Gui d'Arezzo, Aribon, etc. mal interprétés par certains musicologues modernes, et considérés par ceux-ci comme des partisans de la mesure dans le plain-chant. Cicéron lui-même a eu un sort pareil : pour avoir recommandé le nombre dans le discours, il s'est vu accusé d'y avoir voulu introduire les mètres de la poésie. La vérité est qu'il ne s'agit pas plus d'astreindre le chant grégorien que le discours, aux lois rigoureuses du mètre; mais bien, comme le dit Quintilien, à celles du nombre oratoire : *Ego certe, ne in calumniam cadam, qua ne Marcus quidem Tullius caruit, posco hoc mihi, ut quum pro composito dixero* NUMERUM..... ORATORIUM *dicere intelligar.* (Inst. or. IX. 4.)

Cicéron est accusé d'avoir mesuré la prose.

Il faudra donc observer la coupe régulière des chants dont nous avons parlé, comme on observe la coupe du vers dans la poésie; sans pour cela donner aux mélodies grégoriennes une mesure binaire, ternaire, etc., en un mot une mesure fondée sur une durée proportionnelle des notes. Nous devons dire du chant ce que Quintilien dit du discours : dans un discours bien composé, il y a du nombre, une certaine mesure, mais ce nombre et cette mesure ne vont pas jusqu'à marquer la récitation par le levé et le frappé : *oratio non descendet ad strepitum digitorum* (Inst. or. IX. 4.); cette mesure, au contraire, est la mesure tout à fait libre dont parlait Horace : *numerisque fertur lege solutis :* ce nombre est celui que les auteurs appellent le nombre oratoire; nombre qui existe dans le discours sans qu'il paraisse; on le sent, les oreilles en sont délicieusement affectées, mais on ne peut pas bien dire ce qu'il est : *ita dissimulatus et latens ut tamen sentiatur et suavitatem ejus aures percipiant.* (Ibid.) Tel est donc le rhythme qui caractérise le chant grégorien et qui repose principalement, comme on le voit, sur la manière dont les sons ou les syllabes se trouvent divisées et dont les divisions sont proportionnées.

Le nombre oratoire.

Chapitre XIV. — DU RHYTHME MESURÉ.

La mesure peut exister sans le rhythme, et celui-ci sans la mesure.

On confond souvent, mais à tort, le rhythme et la mesure, qui sont en réalité deux choses très-distinctes, pouvant exister l'une sans l'autre. Dès lors en effet que l'on peut distinguer plusieurs parties dans un tout, ces parties ont une mesure quelconque dans l'espace ou dans le temps; seulement cette mesure a plus ou moins de régularité, et cette régularité, quand elle existe, est plus ou moins facile à apprécier; il peut souvent y avoir mesure sans que cette mesure donne une proportion, ou un rhythme. D'autre part, les divisions qui dans la musique partagent la suite des sons, peuvent être comparées les unes aux autres sous d'autres rapports que sous celui de la durée; et lorsque sous l'un ou sous plusieurs de ces autres rapports le calcul, ou simplement l'oreille, reconnaît une proportion entre les divisions, il y a rhythme, bien que l'on ne tienne pas compte de la mesure.

Les divisions sont essentielles au rhythme.

Pour le rhythme musical fondé sur la mesure, comme pour celui qui en est indépendant, la condition première, nous l'avons dit, est que dans la succession des sons il y ait des divisions, et que ces divisions soient bien proportionnées entre elles et avec le tout. Si dans un chant les sons se suivent d'une manière continue sans division aucune, ou avec des divisions que l'oreille ne saisit pas, il n'y a pas de rhythme possible : *numerus in continuatione nullus est :* une rivière qui coule sur une surface unie n'a pas de rhythme, parce qu'il n'y a rien qui en divise le cours; mais une eau qui bondit, comme aussi celle qui tombe goutte à goutte, offre matière à un rhythme, si ces bonds ou ces gouttes se succèdent avec un certain ordre, une certaine proportion. *Distinctio et sæpe variorum intervallorum percussio numerum conficit, quem in cadentibus guttis quod intervallis distinguuntur notare possumus : in amni præcipitante non possumus.* (Ciceron. *De oratore.*)

Tout ce qui dans la suite des sons introduit une variété, comme un son plus lié ou plus détaché, un son plus fort ou plus faible, un son plus grave ou plus aigu, un son plus long ou plus bref, un silence, l'articulation d'une consonne ou l'émission

d'une voyelle : tout cela peut servir à marquer une limite, et par conséquent des divisions.

Manières diverses de diviser les sons.

Supposons une suite de six notes comme ci-dessous. Si l'on attaque la première note et que l'on continue le son sans variété aucune, n° 1, il n'y a là ni division, ni mesure, ni rhythme, mais un son unique : il n'est même pas possible de savoir alors quand il faut s'arrêter. Si on varie l'émission du son en détachant chaque note uniformément, soit par l'articulation d'une syllabe, n° 2, soit par un changement de voyelles, n° 3, soit plus simplement par une impulsion de la voix sur chaque note, n° 4, il y a division, il y a mesure; mais il n'y a pas proprement rhythme, parce qu'il n'y a pas matière suffisante à proportion dans le rapport de un à un.

SON CONTINU :

N° 1. ■ ■ ■ ■ ■ ■
a———————

SONS DÉTACHÉS :

N° 2. ■ ■ ■ ■ ■ ■
la la la la la la

N° 3. ■ ■ ■ ■ ■ ■
a e i o u ou

N° 4. ■́ ■́ ■́ ■́ ■́ ■́
a a a a a a

Si l'on donne à la première note un son plus aigu et à la seconde un son plus grave, et que l'on répète la même alternative sur les deux suivantes, puis sur les deux dernières, les huit notes se trouvent alors groupées deux par deux, n° 5. Il en serait de même en faisant alternativement l'une plus forte et l'autre plus faible, n° 6; ou en changeant soit de consonnes, n° 7, soit de voyelles, n° 8; ou encore en alternant les longues et les brèves, n° 9; ou enfin en interposant un silence ou une simple suspension après chaque deux notes, n° 10.

RHYTHME BINAIRE :

N° 5. ■———■———■———
■ ■ ■
a a a a a a

N° 6. ■́ ■ ■́ ■ ■́ ■
a a a a a a

N° 7. ■ ■ ■ ■ ■ ■
la ta la ta la ta

N° 8. ■ ■ ■ ■ ■ ■
a e a e a e

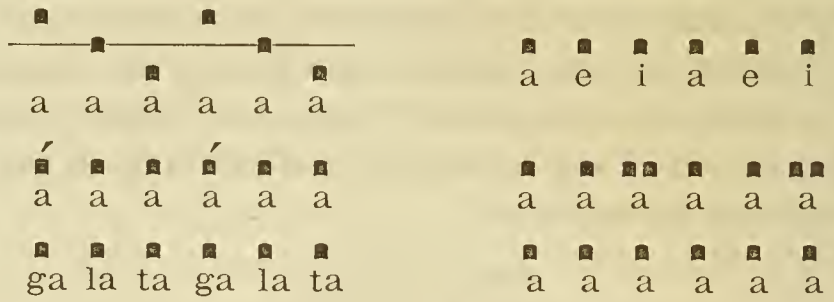
N° 9. ■ ■■ ■ ■■ ■ ■■
a a a a a a

N° 10. ■ ■' ■ ■' ■ ■'
a a, a a, a a

Dans ces exemples, l'alternative des sons forts et faibles, longs et brefs, aigus et graves, etc. pourrait être dans l'ordre inverse.

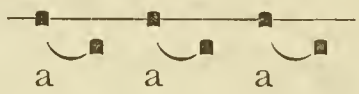
Au lieu de cette division par groupes binaires, nous pourrions par les mêmes moyens partager différemment la série des notes, c'est-à-dire par groupes ternaires, ou par groupes alternativement binaires et ternaires, ou de toute autre façon.

RHYTHME TERNAIRE :

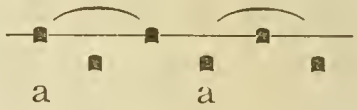


La manière de lier ou de détacher les sons peut aussi changer le rhythme.

RHYTHME BINAIRE :



RHYTHME TERNAIRE :



Les divisions, dans les exemples que nous venons de donner, sont régulières, et le rhythme en est nettement déterminé. Comme nous l'avons dit, elles pourraient être régulières sous un rapport et ne pas l'être sous un autre, sans que pour cela elles manquassent de rhythme. S'il n'existait de proportion entre elles sous aucun rapport, le rhythme serait nul.

Imperfection du rhythme fondé sur la durée différente des sons.

Parmi les différents genres de rhythme, celui qui est fondé sur la mesure des longues et des brèves est de tous le plus matériel : il est loin, par conséquent, d'être le plus parfait, et nous avons vu que ce n'est pas celui du chant grégorien. Toutefois il y a certaines hymnes dans la liturgie et quelques séquences qu'il faut nécessairement chanter en mesure, ou pour lesquelles du moins on doit tenir compte du mètre.

Les traités de prosodie expliquent comment, par les diverses combinaisons des longues et des brèves, on forme ce que l'on appelle des pieds; avec des pieds, des mètres ou des vers; avec des vers, des strophes.

Ils distinguent principalement, en fait de pieds : l'*iambe*, composée d'une brève et d'une longue; le *trochée* ou *chorée* qui, à l'inverse de l'*iambe*, comprend une longue et une brève; le *spondée*, formé de deux longues; le *dactyle*, d'une longue et de deux brèves; *l'anapeste*, de deux brèves et d'une longue; le *pyrrhique*, de deux brèves; le *tribraque*, de trois brèves; le *molosse*, de trois longues; enfin le *dichorée* ou *double chorée*, qui présente une longue, une brève, une longue et une brève. En prenant la brève pour un temps et la longue pour deux, on voit que les pieds comprennent les uns deux temps, les autres trois, quatre, cinq et même six temps. Le pied ne peut pas avoir moins de deux temps, et le mètre moins de quatre; il faut deux mètres au moins pour un vers, et deux vers au moins pour la strophe.

Diverses sortes de pieds.

Outre la quantité déterminée pour chaque sorte de pieds ou de mètres par les grammairiens, il faut distinguer un élément dont ils ne parlent pas, mais qui n'en est pas moins essentiel; si essentiel même qu'il tient souvent lieu de quantité : c'est l'*accent métrique*. Le vers, en effet, est caractérisé moins par les longues et les brèves que par une certaine régularité dans le mouvement de récitation; les longues et les brèves peuvent aider à le donner, mais il est indépendant d'elles. Ce mouvement est comme un flux et reflux qui a ses limites marquées dans le vers, et amène l'effort de la voix sur certaines syllabes, qui reçoivent ainsi ce que nous appelons l'*accent métrique*. Nous allons, en passant en revue les différents mètres en usage dans la liturgie, indiquer pour chaque espèce de vers la place régulière qu'occupe l'accent métrique.

Accent métrique.

Le mètre le plus anciennement usité, et qui encore maintenant se présente le plus fréquemment, est le mètre iambique. Il se compose de quatre pieds où l'iambe domine; il a deux accents métriques, dont l'un est sur la seconde syllabe, et l'autre plus fort, sur la syllabe antépénultième.

Iambique dimètre.

Nunc sáncte nobis Spíritus.

Si cependant, comme il arrive par exception, le premier pied comprend trois syllabes, c'est la troisième qui reçoit l'accent métrique :

Oculós in altum tóllite.

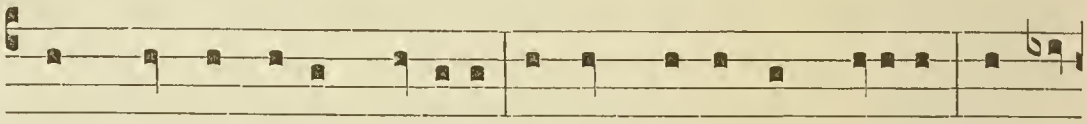
On n'observe pas la quantité dans les hymnes destinées à être chantées.

La strophe régulière se compose de quatre pieds.

Nous ne devons pas oublier que, d'après Cicéron lui-même, ces sortes de vers, lorsqu'ils sont destinés à être chantés, ne sont pas soumis aux lois du mètre classique : ce n'est pas la quantité, mais la mélodie, qui doit servir à les mesurer; de telle sorte que dépouillés du chant, ces vers ressemblent à de la prose. *A modis quibusdam cantu remoto soluta esse videatur oratio, maximeque id in optimo quoque eorum poetarum qui* λυρικοί *a Græcis nominantur; quos quum cantu spoliaveris, nuda pæne remanet oratio, quorum similia sunt quædam etiam apud nostros, quæ nisi quum tibicen accessit, orationi sunt solutæ simillima.* (Or. LV.)

C'est, en effet, ce que nous remarquons dans les hymnes les plus anciennes. S. Ambroise, S. Hilaire, S. Grégoire connaissaient les règles de la versification, mais ils n'ont pas cru devoir s'y astreindre; négligeant la quantité, ils se sont contentés d'observer l'accent métrique, en faisant coïncider celui-ci tantôt avec une syllabe longue, tantôt simplement avec l'accent tonique. Du reste, il est rare qu'il faille, en chantant les hymnes dont nous parlons, marquer les iambes autrement que par l'alternative de temps fort et de temps faible; la mesure à trois temps qu'amènerait la brève suivie de la longue, si l'on suivait les lois de la quantité, n'est pas dans le caractère de la musique liturgique; c'est pourquoi dans la plupart des hymnes dont le chant est syllabique, les notes sont égales en durée, et inégales seulement en intensité.

L'accent métrique suffit pour rhythmer les hymnes.



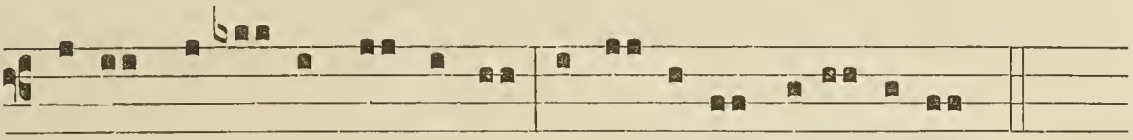
Nunc sancte nobis Spíritus, Unum Patri cum Fíli-o, Dignáre promptus íngeri Nostro refúsus pécto-ri.

Il y a ici, du moins dans le premier vers, coïncidence parfaite entre l'accent tonique et l'accent métrique; mais il n'en est pas toujours ainsi. Quelquefois il y a opposition, comme dans ce vers : *Rerúm Deus tenáx vígor*; ou en suivant l'accent tonique, on aurait ce qui suit : *Rérum Déus ténax vígor.*

Comme dans ces hymnes il y a un accent qui n'est pas dans le texte, mais dans la mélodie, nous le marquons au moyen de la note caudée; ce que nous ne ferions pas si l'on devait suivre l'accent tonique, parce que celui-ci appartient au texte.

Si l'on voulait observer à la fois l'accent métrique, l'accent tonique et la quantité, voici comment on pourrait chanter :

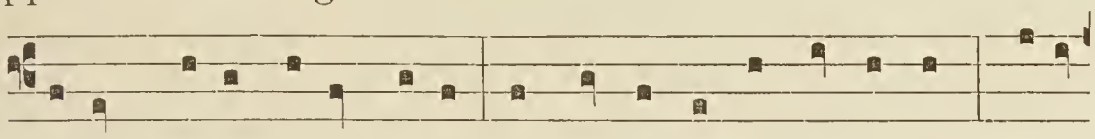
Rerum De-us tenax vigor, Immó- tus in te pérmanens,



Lucis di- úrnæ témpora Succéssibus detérminans.

La note simple et la note double expriment ici l'iambe; l'élévation de voix accentue les mots, et la *thesis* sur les longues marque l'accent métrique; mais on conçoit qu'il serait impossible de faire toujours ainsi coïncider ces trois choses : il faudrait pour cela une mélodie différente à chaque strophe. *Coïncidence des trois éléments rhythmiques.*

Le chant, du reste, gagne en gravité et en douceur par la suppression des longues :



Rerum De-us tenax vigor, Immótus in te pérmanens, Lucis

di-úrnæ témpora Succéssi-bus de-términans.

Pratiquement, nous le répétons, lorsque ces hymnes sont syllabiques, il faut leur donner un mouvement naturel de récitation, en appuyant quelque peu sur l'accent métrique, sans s'inquiéter beaucoup de l'accent tonique, et en laissant absolument de côté la quantité.

Outre le vers iambique dimètre, dont nous venons de parler, on trouve le vers iambique trimètre, composé de six pieds ou de douze syllabes, au lieu de quatre pieds ou de huit syllabes. Ces grands vers exigent pour le chant une pause au milieu du *Iambique trimètre.*

troisième pied. L'accent métrique est surtout bien marqué à la quatrième et à la dixième syllabe.

Aurea lúce ' et decore róseo.

Les réviseurs du Bréviaire sous Urbain VIII., ignorant les vraies règles de l'hymnodie, ont cru bien faire d'écrire :

Decora lux æternitatis auream.

La pause après la cinquième syllabe est ici impossible, et le rhythme est détruit.

La strophe est de quatre vers ou de cinq.

Vers trochaïques.

L'inverse du mètre iambique est celui qui se compose de trochées. Le vers *trochaïque* se compose de huit pieds dont le dernier manque d'une syllabe; cette syllabe est remplacée par une pause ou un silence. Il y a aussi une suspension après les quatre premiers pieds : ce qui a fait prendre ces quatre pieds comme un vers distinct, et le reste comme un second vers composé de trois pieds et demi. La strophe comprend trois fois ces deux vers. L'accent métrique, dans le vers de quatre pieds, appartient à la troisième syllabe et à la septième; et dans le vers de trois pieds et demi, à la première syllabe et à la cinquième.

Pange língua gloriósi
Prælium certáminis.

Dans le *Stabat mater*, chaque strophe contient trois vers dont les deux premiers ont quatre pieds et le troisième quatre et demi, avec l'accent métrique ainsi placé :

Stabat máter dolorósa,
Juxta crúcem lacrymósa,
Dúm pendebat Fílius.

Dans l'hymne *Ave maris stella*, la strophe se compose de quatre vers de trois pieds, accentués à la manière des trochées : cet accent est plus fort sur la pénultième.

Ave máris stélla,
Déi máter álma,
átque sémper vírgo,
Félix cœli pórta.

Vers saphiques et adoniques.

Le vers *saphique* est un vers de onze syllabes avec pause après la cinquième, et accent sur la quatrième et la dixième.

Ut queant láxis ' resonare fíbris.

La strophe se compose de trois vers saphiques auxquels on ajoute un vers de cinq syllabes, nommé *adonique*.

Sánctе Joánnes.

Celui-ci ressemble, pour le nombre des syllabes et pour la place de l'accent, à la première partie du vers saphique; mais au point de vue de la quantité il en diffère, en ce que dans le vers *saphique* la seconde syllabe seule est brève, tandis que dans le vers *adonique* la troisième l'est également. Si donc, comme certaines mélodies le demandent ou du moins le permettent, le chant est rhythmé d'après la mesure du vers, les deux premières syllabes du vers saphique auront un temps, c'est-à-dire que l'on donnera trois quarts de temps à la première, un quart à la seconde, et un temps à chacune des trois suivantes; tandis que pour le vers adonique, la première syllabe aura un temps complet, la seconde et la troisième chacune un demi-temps, et les deux dernières un temps.

Vers asclépiades et glyconiens.

Le vers *asclépiade* comprend douze syllabes dont la troisième, la septième et la dixième ont l'accent métrique : la pause partage le vers en deux parties égales.

Sanctorúm meritis ' ínclita gáudia.

Trois vers de cette sorte, suivis d'un vers plus court appelé *glyconien*, font une strophe. Le vers glyconien est de huit syllabes, dont la troisième et la sixième sont accentuées.

Victorúm genus óptimum.

Dans le chant de l'*asclépiade* et du *glyconien*, il faut aller lentement sur les trois premières syllabes, et bien marquer les accents, surtout les deux derniers.

En remplaçant, dans le vers *glyconien*, les deux brèves finales par une seule longue, on a le vers *phérécratien*.

Per vestígia gréssus.

Strophes irrégulières.

On trouve quelques hymnes, comme par exemple celle de S. Hermenegilde, dont chaque strophe se compose de deux *asclépiades*, d'un *phérécratien* et d'un *glyconien*.

Puisque nous en sommes aux mètres exceptionnels, nous devons mentionner ici l'hymne *Domare cordis*, pour la fête de sainte Elisabeth, composée de deux vers iambiques trimètres, d'un vers de six syllabes dont la première et la troisième sont accentuées, et enfin d'un iambique dimètre. Cette combinaison irrégulière, pour donner un rhythme, a besoin d'être modifiée par le chant.

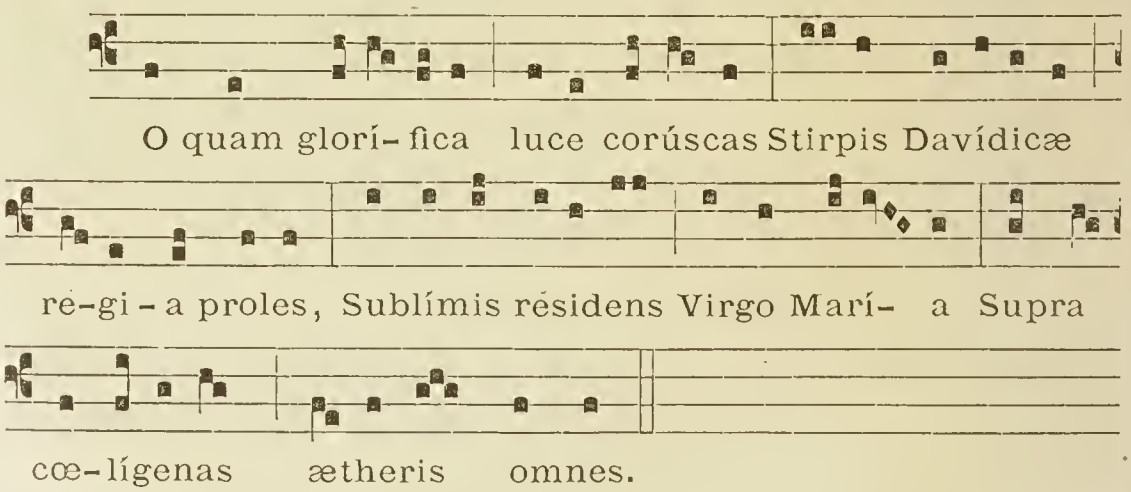
Distique.

On trouve aussi dans plusieurs Eglises d'autres mètres, parmi lesquels nous remarquerons d'abord le *distique*, composé, comme on le sait, du vers *hexamètre* et du *pentamètre*.

Virgo Dei genitrix ' quem totus nón capit órbis
In tua se clausit ' víscera fáctus homo.

Nous n'avons ici indiqué que quatre accents; les autres varient de place comme aussi la pause de *l'hexamètre*.

Dans presque toutes les Eglises autrefois, on chantait en l'honneur de la sainte Vierge une très-belle hymne, dont chaque strophe comprend quatre vers semblables, composés d'une syllabe de moins que *l'asclépiade;* comme dans celui-ci la pause vient après la sixième syllabe, et l'accent sur la troisième, la septième et la dixième. En voici le chant d'après d'anciens manuscrits :



En dehors des hymnes proprement dites, un certain nombre d'Antiennes, de Versets ou de Répons sont empruntés à des pièces de poésie. L'Antienne *Alma Redemptóris* est en vers

hexamètres. Les Antiennes *Hic vir despiciens* des Confesseurs, et *O magnum pietátis* de l'Office de la sainte Croix, sont des distiques. Nous avons déjà cité le Verset *Virgo Dei Génitrix*, qui forme également un distique. Le *Glória laus* du Dimanche des Rameaux est tout entier composé d'*hexamètres* et de *pentamètres*. L'hexamètre paraît également, mais seul, dans les passages liturgiques qui suivent :

Salve sancta parens, ' enixa puérpera Regem :
Qui cœlum terrámque regit ' per sæcula....
Gáudia matris habens ' cum virginitátis honóre,
Nec primam símilem visa es ' nec habére sequéntem.
Sola sine exémplo ' placuísti fémina Christo.
(Sedulius, carmen pasch.)

Qui regni claves ' et curam tradit ovílis,
Qui cœli terræque Petro ' commíttit habénas
Ut réseret clausis, ' et solvat vincla ligátis.
(Simplicius Papa.)

Solve jubénte Deo ' terrárum Petre caténas,
Qui façis ut páteant ' cœléstia regna beátis;
Ipse per hunc nostros ' dignétur sólvere nexus.

Il est évident que ces paroles se chantent sur le rhythme grégorien ordinaire; seulement, pour le partage de la phrase, au lieu de suivre simplement le sens du texte, comme dans la prose, on observe de préférence les coupures régulières du mètre, c'est-à-dire les pauses après la césure. Il en est du reste souvent ainsi, même pour les hymnes proprement dites, qui toutes ne sont pas dans le chant nécessairement mesurées, ni toutes mesurées avec la même rigueur et selon les mêmes principes.

Il y a trois sortes d'hymnes.

Au point de vue de l'exécution ou du rhythme, nous devons distinguer trois sortes d'hymnes; à savoir :

1° Les hymnes dont la mélodie offre des groupes variés sur les syllabes du texte, à la manière du chant grégorien ordinaire. Ces hymnes, par conséquent, ne sont pas mesurées, si ce n'est en ce sens que les phrases y ont une longueur plus égale, et le chant une allure plus symétrique; mais les principes d'exécution sont les mêmes que pour les Antiennes et les Répons du répertoire grégorien.

2° Les hymnes dont le chant est syllabique, et qui appartiennent au genre ambrosien. Celles-là ont une mesure, mais une mesure qui repose sur l'accent métrique ou le temps fort, marquant la dernière syllabe de chaque pied. Relativement à la durée, les notes sont égales.

3° Les hymnes de composition récente, dont le rhythme suit la mesure de la musique moderne.

Que les hymnes soient mesurées à la manière ambrosienne ou autrement, toujours le mouvement doit avoir de la largeur et de l'aisance. Il n'est pas utile de marquer trop fortement la mesure, et lorsqu'il est possible, sans s'en écarter, d'observer en même temps le léger retard de la fin des mots, *mora ultimæ vocis*, qui sert à les distinguer et à rendre les paroles intelligibles; on ne doit pas s'en dispenser.

Les chants syllabiques, mesurés à la manière ambrosienne, n'ont pas été acceptés par toutes les Eglises. On les trouve rarement dans les hymnaires des régions septentrionales, où elles ont été remplacées par des mélodies plus chargées de notes, rhythmées à la manière grégorienne.

Chants mesurés.

A part les hymnes qui elles-mêmes, comme nous venons de le dire, ne font pas toujours exception, la musique liturgique ne connaît pas d'autre rhythme que le rhythme libre : celui qui consiste à appliquer tout simplement au chant le mouvement de la déclamation, à observer le nombre oratoire. Vers le onzième siècle on tente autre chose, du moins pour certains chants auxquels on donne une forme plus symétrique, et que l'on soumet à une mesure de plus en plus précise, de plus en plus compliquée.

Tropes et Séquences.

Nous voyons cette marche progressive à la fois dans la composition des séquences et dans celle de la musique harmonique.

Les séquences et les tropes du commencement sont de vraies *proses*, de simples récitatifs; les neumes du plain-chant donnent le thème mélodique, et donnent aussi le rhythme. La séquence de Pâques, extraite des drames liturgiques de la Résurrection, est encore dans le genre primitif. Bientôt l'allure change, les phrases deviennent plus symétriques. Les syllabes sont comptées, et les accents occupent une place déterminée; ce qui donne déjà une mesure. C'est ainsi que sont composées les

Séquences d'Adam de S. Victor, entre autres celle de la sainte Croix, *Laudes Crucis attollámus*, sur laquelle S. Thomas, comme l'on sait, a calqué le *Lauda Sion*. Plus tard on arrive à une mesure très-marquée et moins grave, à la façon du *Veni sancte Spíritus*, et des séquences *Mittit ad Vírginem*, *Gaude prole Græcia*, etc.

La transformation est plus frappante dans les chants harmonisés, mais elle est toute différente. Pour les séquences, le développement est naturel et reste dans le domaine de l'art; dans ce que nous allons voir, tout est artificiel et de convention.

Tant qu'il ne s'agit que de l'*Organum* primitif ou de la simple diaphonie, on se contente de ralentir le mouvement du chant; il le fallait pour que les parties pussent marcher du même pas : *canendo modesta et concordi morositate.* (Hucbald. p. 166.) Pour faciliter la concorde des voix, on arrive bien vite à marquer le pas, à battre le chant; ce n'était pas encore toutefois le chant mesuré, tel qu'il le fut plus tard. Voici que l'harmonie se complique : au lieu d'une même mélodie, produite simultanément à divers intervalles, (quinte, quarte ou octave,) nous avons un double chant, *discantus*, un triple ou quadruple chant, à faire concorder. Pour cela il faudra que les parties tantôt hâtent, tantôt ralentissent leur marche, dans la crainte qu'elles n'aillent se heurter malencontreusement ou manquer maladroitement l'effet de certaines consonnances obligées, surtout à la fin des phrases; les mélodies s'en trouvent parfois étrangement torturées, le rhythme prend les formes les plus bizarres; mais rien n'arrête dans la nouvelle voie.

Période du déchant.

Toutefois, même dans la seconde période de la musique harmonique, c'est-à-dire à l'époque du déchant, le rhythme n'est pas partout mesuré : *sunt cantus non ubique mensurati.* (Jérome de Moravie.) *Musica dicitur* PARTIM MENSURABILIS, *eo quod non in omni parte sua tempore mensuratur.* (Anon. Mus. britann.)

Quant au plain-chant lui-même, il conserve dans l'usage ordinaire son allure primitive, du moins en droit; car en fait, dans les Eglises conquises par le déchant, les saines traditions du chant grégorien pur sont, on le conçoit, tombées facilement en oubli. Les théoriciens se préoccupent surtout du nouvel art de l'harmonisation et de la mesure à donner au chant.

Pour ce qui concerne la mesure, ils ont une théorie suffisamment abstraite et pratiquement impossible, mais cependant curieuse à connaître, ne serait-ce que comme fait historique et peinture de mœurs.

Double principe pour le rhythme parfait.

Leur premier principe, point de départ de tout le système, est celui-ci : la perfection est dans le nombre trois : le mystère de la Très-Sainte Trinité en est la preuve; d'où découle logiquement cette conséquence immédiate, c'est que le rhythme parfait est celui qui repose sur le nombre trois. Second principe : le moins précède le plus; par conséquent, dans la subdivision du nombre trois, il faudra dire 1 et 2, et non pas 2 et 1. Nous sommes ici, on le voit, en pleine scolastique : mais poursuivons.

L'unité de durée est ce que l'on appelle, dans la mesure musicale, un temps, *tempus*; trois unités ou trois temps feront une mesure, ou ce qu'au moyen âge on nomme un mode, *modus*. Le *mode* parfait, d'après le principe posé plus haut, sera de trois temps; et si l'on a seulement deux sons pour un mode, le premier son, d'après le second principe, durera un temps; le second, deux temps. Si maintenant, au lieu d'additionner les temps, on les subdivise, le fractionnement ne pourra se faire que par tiers; un temps se partagera donc en trois tiers de temps; la subdivision du temps s'appellera une *prolation*. De la sorte, trois *prolations* feront un *temps*, trois *temps* feront un *mode*.

Notation mesurée.

Les signes servant à noter la musique ainsi mesurée, ne sont autres que les signes traditionnels du chant grégorien. Sans chercher à en inventer qui répondent aux exigences de la théorie, on saura, au moyen des principes que nous avons commencé à expliquer, déterminer la valeur des notes, qui sera souvent toute autre pour l'esprit que pour les yeux.

La notation traditionnelle du plain-chant, dont nous avons vu l'origine et la signification, présente des signes de formes différentes; il y a la note simplement carrée ■, il y a la note caudée ¶, il y a la note losange ♦. C'est un fait matériel, qui dans le rhythme grégorien ne tient pas directement à la question du rhythme, encore moins à celle de la mesure; nos musiciens mensuralistes, sans s'inquiéter du véritable sens de la note caudée ou losange, utiliseront ces particularités séméiographiques et s'en serviront pour la mesure du chant. Ils appelleront lon-

gue, la note caudée ¶; brève, la note carrée ■; semi-brève, la losange ♦. Pour compléter la série, ils doubleront la caudée ¶ qu'ils appelleront *maxime*, et ajouteront une queue à la losange ♦ qui deviendra la *minime*. (Voir plus loin le tableau des figures appartenant à la musique mesurée du moyen âge.)

Outre la note isolée, il y a les groupes ou formules qu'ils nomment *ligatures*. La *ligature*, comme la note simple, est empruntée à l'écriture traditionnelle du chant grégorien; mais avant d'expliquer l'usage que les mensuralistes font du *podatus*, de la *clivis*, du *torculus*, etc. voyons quelle mesure ils donnent à la *maxime*, à la *caudée*, à la *carrée*, à la *losange* et à la *minime*.

Valeur des notes simples.

Rappelons-nous le principe : trois est le nombre parfait; par conséquent, une note dont la mesure est parfaite devra nous représenter une valeur ternaire. La *maxime* prise toute seule vaudra trois modes ou neuf temps; la *caudée*, un mode ou trois temps; la *carrée*, un temps ou le tiers d'un mode; la *losange*, une prolation ou le tiers d'un temps; la *minime*, le tiers d'une prolation ou le neuvième d'un temps.

Mais supposons plusieurs notes de suite; leur valeur devra se modifier en plus ou en moins, selon les circonstances : telle note perdra, telle autre, au contraire, gagnera la moitié de sa valeur normale; mais toujours conformément aux deux principes de *perfection* dont nous avons donné la formule.

En vertu de ces principes, deux caudées ¶¶ vaudront chacune trois temps; mais il en faudrait une troisième, ou sa valeur, pour arriver à la perfection des neuf temps : ¶¶¶. Deux carrées prises ensemble devront faire trois temps, et pour cela la seconde recevra un temps en plus de sa valeur normale : ■ ■. Une carrée et une caudée donneront le même résultat : ■ ¶. Il suit de là que deux notes ayant la même forme peuvent avoir des valeurs différentes : ainsi la carrée a tantôt un temps, tantôt deux; la caudée, tantôt deux et tantôt trois. D'un autre côté, deux notes de forme différente peuvent avoir la même valeur : nous avons en effet de simples carrées à deux temps et des caudées n'ayant également que deux temps.

Deux losanges vaudront la première ⅓ et la seconde ⅔ de temps.

Trois carrées ■ ■ ■ vaudront chacune un temps.

Quatre carrées vaudront alternativement un temps et deux temps : 1 2 1 2

Cinq carrées pourront se partager de deux manières : 1 2 . 1 1 1 ou bien 1 1 1 . 1 2

Le point placé ici entre les notes est un point de *division*, servant à lever tout doute sur le partage des modes. Après la seconde note, comme dans l'exemple précédent, son effet indirect est d'ajouter à la valeur de cette note : il est alors un point dit de *perfection*.

On se rendra facilement compte, si l'on se rappelle ce que nous venons d'exposer, de la légitimité des chiffres que nous plaçons dans la série suivante, au-dessus de chaque note, pour en indiquer la valeur temporaire.

1 2 1 2 3 1 1 1 3 1 2 . 1 2 ⅓ ⅔ 2 ⅓ ⅔ 2 ⅓ ⅓ ⅓ 2 ⅓ ⅔ 1 1 3

Les mêmes principes s'appliquent aux ligatures.

Ligatures. Une ligature ou formule de deux notes aura invariablement, pour la perfection du rhythme, un temps et deux temps :

Exemples : 2 1 — 1 2

Une ligature de trois notes vaudra un temps, deux temps et trois temps.

Exemples : 2 1 3 — 1 3 2

Dans les exemples que nous venons de donner, les groupes ont la forme traditionnelle; mais supposons que le *podatus* commence par une note caudée, et la *clivis* par une carrée; ces deux ligatures n'ont plus alors la forme qui leur est *propre* : elles sont par conséquent *sine proprietate*; tandis qu'auparavant elles étaient *cum proprietate*. On voit ici que le mot *propriété* a un sens abstrait, conformément aux habitudes d'esprit qu'on avait à l'époque dont nous étudions les théories. *Propriété.*

Plus tard, passant de l'abstrait au concret, on a appelé *propriété* la queue de la clivis; et lorsque cette queue, au lieu de descendre au-dessous de la note à la manière ordinaire, était au dessus, on la nommait *propriété opposée*.

On voit que dans les ligatures, comme dans les séries de notes simples, le même signe n'a pas toujours le même sens : ainsi la note commençant par une queue est brève en descendant, longue en montant; la carrée, au contraire, est brève en montant, longue en descendant.

Perfection.

La dernière note du groupe complète régulièrement le rhythme, et le perfectionne; car c'est sur cette dernière note que l'on arrive au ternaire obligé, et qu'ainsi l'on atteint la *perfection*; c'est pourquoi un groupe qui finit d'une façon normale est un groupe parfait, *nota* CUM PERFECTIONE; Si on modifie la forme de la dernière note pour lui donner moins de valeur, le groupe est dit *nota* SINE PERFECTIONE; il faudra alors ajouter d'autres notes pour parfaire le nombre trois, perfectionner le groupe qui par lui-même est *sine perfectione*. Ainsi ce groupe est *sine perfectione*; pour le perfectionner il faudra faire entrer en ligne de compte d'autres notes; exemple : 1 ⅔ 1 ⅓ , total : 3.

Le groupe imparfait que nous venons de donner présente beaucoup d'analogie avec la *plique* des mensuralistes; seulement, dans celle-ci le son bref qui termine le groupe, au lieu d'être représenté par une losange, l'est par une simple queue; de plus, sa valeur est prise sur celle du son précédent.

Toute ligature finissant par une caudée est une ligature pliquée : ; ; ; ; etc.

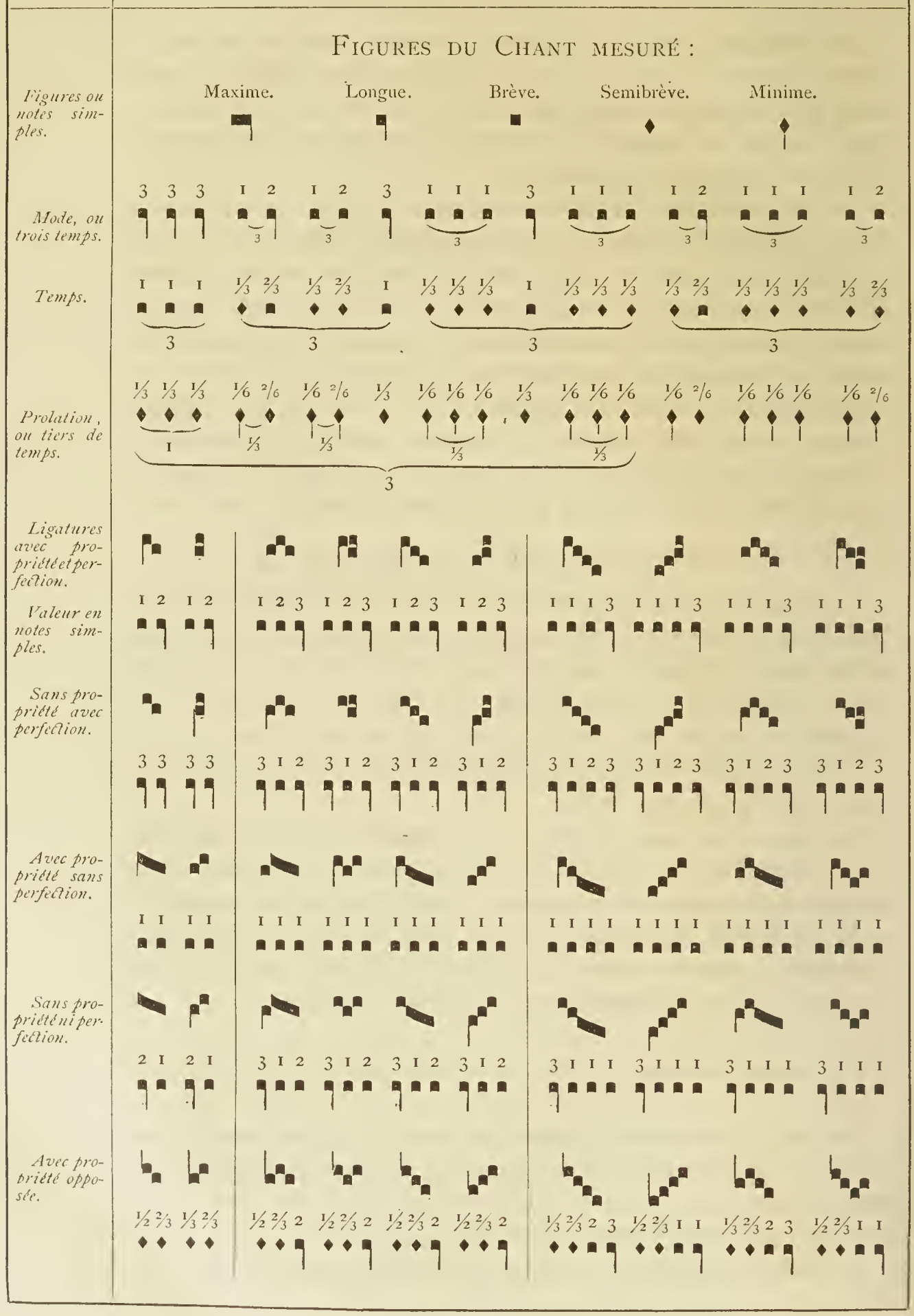
Pliques.

La plique de deux sons a deux queues, dont l'une est plus courte que l'autre. Lorsque c'est la première qui est plus courte, la note a la valeur de la carrée, c'est-à-dire qu'elle est brève si la voix doit monter, et longue si la voix doit descendre. Lorsque c'est le contraire, la valeur de la note est celle de la caudée : brève en descendant, longue en montant.

PLIQUES LONGUES : 1 2 , 2 1 PLIQUES BRÈVES : ⅓ ⅔ , ⅔ ⅓

On voit que comme figures de notes la plique ascendante dérive de l'*epiphonus*, et la plique ascendante du *cephalicus* : mais, comme nous l'avons fait remarquer déjà, la signification des signes a complètement changé.

Le tableau suivant résume la théorie des mensuralistes.


FIGURES DU CHANT MESURÉ :
Figures ou notes simples.
Maxime.
Longue.
Brève.
Semibrève.
Minime.
Mode, ou trois temps.
Temps.
Prolation, ou tiers de temps.
Ligatures avec propriété et perfection.
Valeur en notes simples.
Sans propriété avec perfection.
Avec propriété sans perfection.
Sans propriété ni perfection.
Avec propriété opposée.

La mesure parfaite ou ternaire n'était pourtant pas la seule employée; on chantait aussi dans la mesure binaire. Pour indiquer d'après quel rhythme on avait à calculer les temps, sans avoir rien à changer dans la notation, on inscrivait au commencement de la ligne de chant un cercle O pour la mesure parfaite, et un demi-cercle C pour la mesure imparfaite; le cercle étant, d'après les philosophes, le symbole de la perfection. Le cercle imparfait C est resté en usage dans la musique pour indiquer la mesure binaire.

Mesure binaire.

Parfois aussi dans un même chant, la mesure binaire et la mesure ternaire se trouvaient mélangées : dans ce cas on changeait la couleur des notes. Quand le copiste n'avait pas d'encre rouge à sa disposition il se contentait de limiter la note sans la remplir : de là est venu dans la musique l'usage des noires et des blanches.

Notes blanches et noires.

Plus on avance vers l'époque moderne, plus on voit la valeur des notes se subdiviser; on ne se contente plus de la *semi-brève*, on invente la *minime*; bientôt on subdivise encore celle-ci, et l'on a les *croches*, *double-croches*, etc. Même sans changer dans la pratique la mesure du chant, on substitue dans la notation les *semi-brèves* aux *brèves*, les *minimes* aux *semi-brèves*, les *croches* aux *minimes*; il suffisait, pour la mesure, que ces notes conservassent entre elles les mêmes relations.

Dans l'écriture cursive, la note carrée ordinaire demeura carrée, mais la *losange* devint une *ronde*, la *minime* ou *losange caudée rouge* devint la *blanche* de la musique moderne, et la *minime noire* fut la *noire*; on eut de la même façon les *croches* simples, doubles, triples, et quadruples. La valeur de ces notes, qui d'abord variait selon la position, fut peu à peu fixée d'une manière plus absolue. Le point, qui en divisant les modes ajoutait indirectement à la valeur de certaines notes, se retrouve également dans la notation moderne. Celle-ci, comme on le voit, est dérivée de celle du moyen âge.

Notation musicale moderne.

Nous sommes loin d'avoir dit tout ce qu'il serait nécessaire d'expliquer, pour faire comprendre dans tous leurs détails les règles très-nombreuses par lesquelles les auteurs mensuralistes veulent apprendre à discerner la valeur des notes; on s'aperçoit facilement en lisant ces auteurs que souvent ils s'embrouillent

Écueil de la science.

eux-mêmes, en oubliant parfois leurs propres principes, mais surtout en passant, sans s'en apercevoir, de l'abstrait au concret, ou du concret à l'abstrait. C'est du reste, dans les théories scientifiques et philosophiques, un écueil que le théologien lui-même n'a pas toujours su éviter; nous ne devons pas nous étonner si les musiciens s'y sont heurtés plus d'une fois.

Le rhythme des mensuralistes n'est pas celui de S. Grégoire.

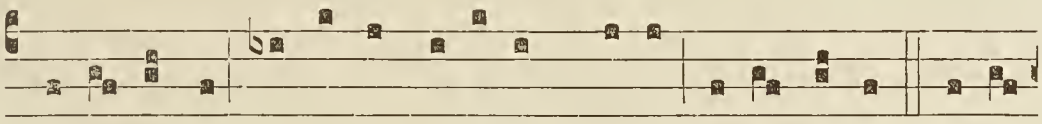
Ainsi donc, sans songer à inventer une notation propre à exprimer les *prolations*, les *temps* et les *modes*, les musiciens du moyen âge se sont ingéniés à les représenter au moyen des figures ordinaires du plain-chant; ce n'est qu'à la fin qu'ils se hasardent à modifier quelques-unes de ces figures. Il est facile de voir que les règles toutes scolastiques qu'ils donnent ne pouvaient guère être, même en germe, dans la théorie ou la pratique musicale de S. Grégoire. La nature de ces règles, la manière dont elles sont formulées, les raisons philosophiques, étymologiques, mystiques sur lesquelles on les appuie : tout cela reflète à merveille le génie de l'époque où elles ont paru; mais de supposer qu'elles expriment un rhythme subsistant depuis longtemps par tradition, de dire qu'elles reproduisent la méthode grégorienne, est-ce en vérité possible? Si l'on avait observé, dès le temps de S. Grégoire, les règles qui se sont formulées du douzième siècle au quatorzième siècle, pourquoi ces tâtonnements, ces changements qui, remarquons-le bien, ne portent pas seulement sur la manière de formuler les règles, mais aussi sur la manière d'exécuter le chant? L'étude des auteurs du moyen âge est très-intéressante à certains points de vue, pour connaître le génie de cette époque, ses habitudes et ses aptitudes pour la logique, la philosophie et la mystique; mais en ce qui concerne l'art musical, nous assistons alors à l'enfantement d'un art nouveau, celui de la musique moderne avec son rhythme, sa tonalité et son harmonie. Grâces soient donc rendues, pour la part qu'ils y ont prise, aux deux Francons, à Jean de Garlande, à Jerôme de Moravie, et aux autres; mais, lorsqu'il s'agit de chant grégorien, ce ne sont pas là les maîtres auxquels nous irons en demander le secret.

Ce n'est pas qu'alors ce secret fut perdu; car en même temps que les musiciens à la mode se livrent à des essais plus ou moins heureux de combinaisons rhythmiques ou harmoni-

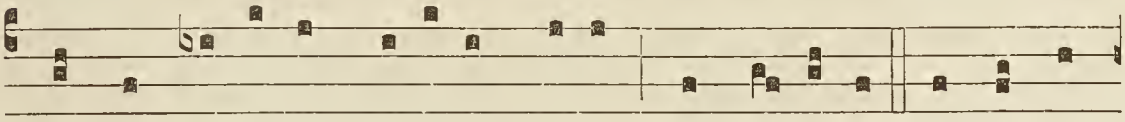
ques, on continue de chanter au chœur les Antiennes et les Répons de S. Grégoire à l'ancienne manière, sans s'inquiéter des temps ou des prolations, des modes parfaits ou imparfaits. En citant dans leurs traités des exemples de plain-chant, les mensuralistes n'entendent pas pour cela soumettre à leur système de rhythme les mélodies grégoriennes; le plain-chant dont ils parlent est celui dont ils font ordinairement la partie de basse dans leurs motets. Là, ils donnent régulièrement à chaque note une valeur de trois temps : ce qui n'a rien de grégorien. Mais ce qui l'est moins encore, c'est d'accoupler, comme ils le font, à des phrases de plain-chant des chansons profanes, souvent très peu décentes. Nous le répétons, à côté de ce plain-chant travesti, subsistait le vrai grégorien avec son rhythme libre et naturel. Nous devons ajouter qu'il existait également alors une autre sorte de musique mesurée, celle dont nous avons parlé à propos des hymnes. Nous allons, pour clore ce chapitre, donner une Séquence qui nous prouvera qu'au moyen âge l'inspiration musicale n'était pas éteinte. Nous y verrons les deux sortes de rhythmes admis dans la liturgie : dans les premières strophes, le rhythme fondé sur la symétrie des phrases, et aux deux dernières, le rhythme mesuré.

Le plain-chant des mensuralistes.

Séquence pour le temps de Noel.

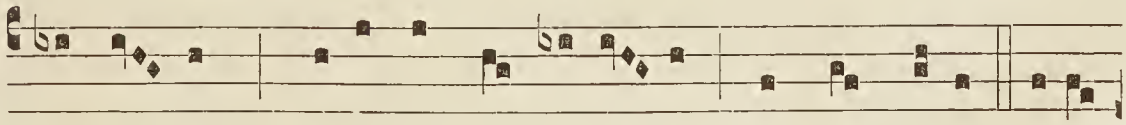


Lætabúndus exsúltet fidé-lis chorus, alle-lú- ia. Regem

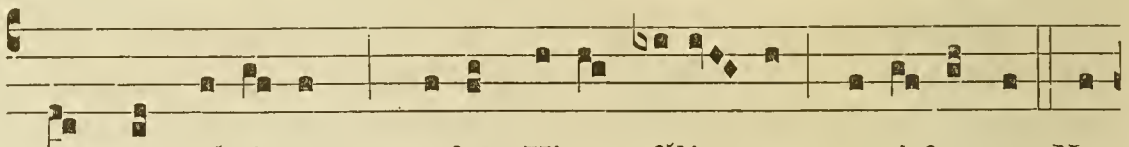


re-gum intáctæ profúdit thorus : res miránda! Ange- lus

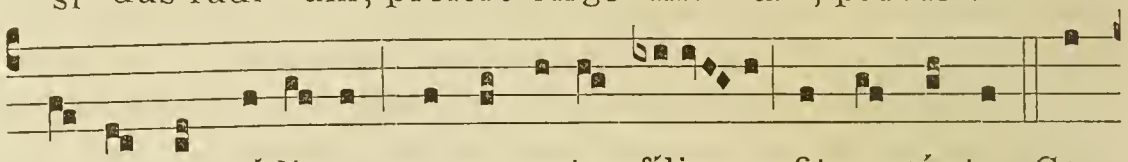
consí-li- i natus est de Vírgi- ne : sol de stella. Sol occásum



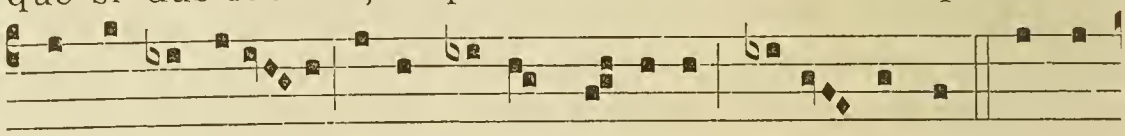
nésci- ens : stella semper rúti- lans, semper clara. Sicut



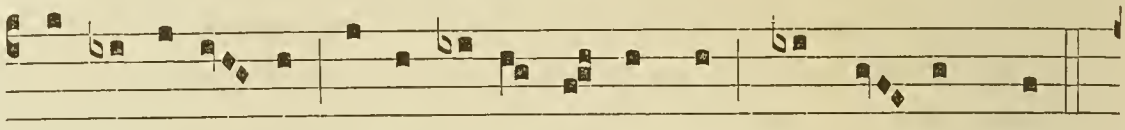
si- dus rádi- um, profert Virgo fíli- um, pari forma. Ne-



que si-dus rádi- o, neque mater fíli- o fit corrúpta. Ce-

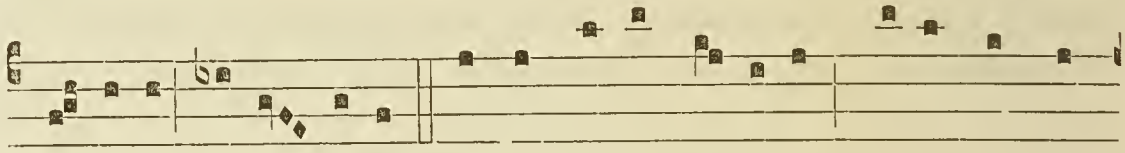


drus al-ta Líbani conformátur hyssopo, valle nostra. Verbum

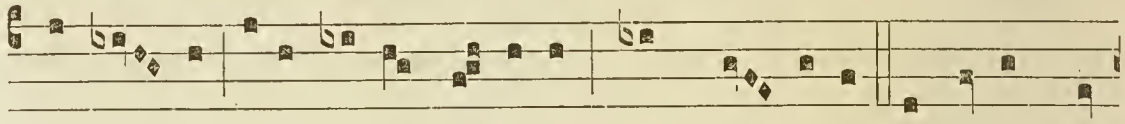


en Altíssi-mi, corpo-rá-li passum est carne sumpta.

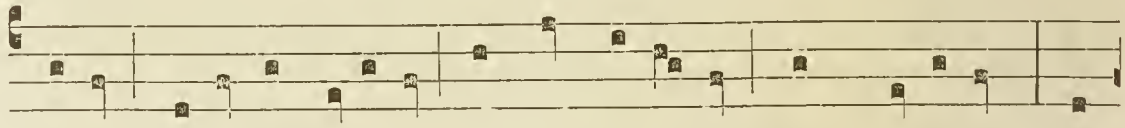
Isa-í-as cé-cinit, Synagóga mémi- nit, nunquam tamen



dé-sinit esse cæca. Si non su- is vá-tibus credat vel gen-

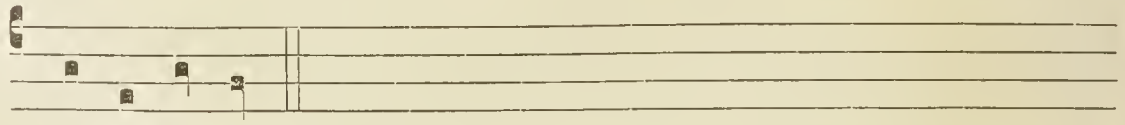


tí- li- bus sybil-línis vérsibus hæc præ-dícta : Infélix pró-



pera crede vel vétera cur damnáberis, gens mísera. Quem

docet líttera natum consídera ipsum génu- it pu- érpera.



Alle- lú- ia.

Chapitre IV. — LES RÉCITATIFS LITURGIQUES.

LE point de départ du chant, nous l'avons dit et répété, c'est la parole. La parole, même la plus simple, offre, comme on l'a très-bien remarqué, une sorte de modulation, *est etiam in dicendo quidam cantus obscurior;* (Cicero. *Orator.* xviii.) un germe de musique, *accentus seminarium musices.* (Martianus Capella. *livre III.*) Ce germe est appelé à se développer et à produire le chant proprement dit. Le développement musical donné à la parole est plus ou moins marqué, plus ou moins riche; il s'éloigne plus ou moins des évolutions humbles et restreintes de la simple accentuation. De là dans l'usage liturgique plusieurs espèces de chants.

EN commençant par les plus simples, nous remarquons d'abord ceux que nous appellerons *récitatifs* et qui sont autant une lecture qu'un chant.

Diverses sortes de lectures et de chants.

BIEN que le rhythme propre aux mélodies qui sont dans le style grégorien soit celui du discours ou de la lecture, et qu'à ce titre toutes puissent être appelées des *récitatifs*, nous attribuons toutefois plus particulièrement cette qualification à celles d'entre les mélodies grégoriennes qui, ne présentant qu'une note unique ou un groupe simple par syllabe, laissent davantage aux syllabes, aux mots et aux phrases la valeur qui leur est propre, la physionomie native, et à l'ensemble du débit le caractère de lecture.

NOUS distinguerons, si on nous le permet, trois manières de lire, et trois manières de chanter correspondantes.

Lecture sans inflexions.

LA première manière de lecture, qui est devenue assez commune, mais ne paraît pas avoir été connue des anciens, consiste à proférer les syllabes successives sur le même ton, sans inflexion de voix d'aucune sorte, et en maintenant le *recto tono* même à la fin des phrases et des membres de phrase, qui alors ne se distinguent que par des suspensions ou des repos plus ou moins marqués. Ce mode n'a rien de naturel, et si le lecteur est de ceux qui, comme il arrive si souvent, en latin surtout, ne savent pas observer l'accentuation,

la lecture devient, sinon absolument inintelligible, du moins fort insipide[1].

A l'imitation de la lecture faite d'un bout à l'autre sur le même ton, il y a également, du moins dans l'usage actuel, le chant *recto tono*, dépourvu lui aussi de toute inflexion, et par là même de toute forme musicale, nous n'osons pas dire de toute valeur esthétique. Ce chant, dont les anciens n'avaient pas soupçonné même la possibilité, ne se distingue de la lecture toute de convention qui lui sert de type, que par ce quelque chose de plus soutenu dans la voix qui caractérise la voix chantante et la différencie de la voix parlante.

Chant recto tono.

Les anciens, même en parlant, modulaient beaucoup plus leur voix que nous ne le faisons dans nos langues modernes; dans la liturgie, ils ne savaient pas ce que c'était que de réciter des psaumes ou des antiennes sur le même ton, ce que nous appelons maintenant *psalmodier*. La liturgie ambrosienne et la liturgie monastique nous offrent, il est vrai, des psaumes, comme celui par lequel débutent les Matines, ou même des offices entiers, comme les Complies dans la règle de S. Benoît, qui se disent *in directum*; mais cette expression n'indique en aucune manière une récitation faite sur le même ton : nous en donnerons le sens plus loin.

On peut cependant rendre moins monotone cette sorte de chant et le rapprocher de la vraie modulation, en observant, avec plus de soin encore que dans la lecture, l'accentuation. L'accent, nous en avons fait la remarque avec Gui d'Arezzo, en donnant à certaines syllabes plus de force, à d'autres moins, les fait paraître comme élevées ou abaissées, bien qu'en réalité elles restent sur le même ton; et l'impression qui en résulte est analogue à celle que produit le chant proprement dit : *Sæpe vocibus gravem et acutum accentum superponimus quia sæpe ut majori impulsu quasdam, ita etiam minori efferimus : adeo ut ejusdem sæpe vocis repetitio* elevatio *vel* depositio *esse videatur.*

[1] On a introduit l'usage de la lecture *recto tono* dans certaines maisons d'éducation, sans doute parce que la plupart des enfants, par inexpérience ou par timidité, ne sauraient donner à leur lecture les inflexions convenables; il faudrait, pour y arriver, des leçons et des exercices qui ne sont pas dans le programme, et par crainte de notes fausses on a cru plus sage de supprimer toute inflexion.

(Microl. c. xv.) L'accent a de plus l'avantage, en servant comme de point de repère, de faciliter l'ensemble des voix et de donner du mouvement et de la vie à une récitation, qui sans cela, deviendrait lourde et fatigante, mal réglée et presque toujours confuse.

Lecture avec accent et cadence.

Le second mode de lecture ressemble à celui dont nous venons de parler, en ce que la plus grande partie de la phrase est, comme dans le premier genre de lecture, soutenue sur un ton dont l'accent plus ou moins varié des mots vient seul rompre l'uniformité; mais il en diffère en ce que la fin des phrases et des membres de phrase est marquée par certaines inflexions de voix qui, sans répondre au sens des paroles avec toutes les nuances de modulation ou d'accent observées, par exemple, dans une conversation un peu animée, permettent cependant à l'auditeur de suivre facilement la pensée et d'entrer dans les sentiments qui sont exprimés.

Chant avec médiante et terminaison.

La manière de chanter analogue à ce genre de lecture consiste à tenir sur une même corde la majeure partie du chant, en accentuant seulement les mots et en marquant les principales divisions du texte par des formules de modulation qui en sont comme la ponctuation musicale. Nous avons un exemple de ce genre de chant dans les versets des Psaumes, où la médiante et la terminaison viennent, comme nous le disons, ponctuer le texte au moyen de formules mélodiques, qui correspondent aux inflexions de voix de la fin des phrases ou des membres de phrase, dans la lecture ou même dans la conversation ordinaire. On remarquera en effet que presque toujours en parlant, lorsque la phrase a assez d'étendue pour qu'elle puisse être divisée en plusieurs parties, la voix, sans varier beaucoup le ton dans le cours même du débit, où elle se contente de faire ressortir les mots par l'accentuation, module en manière de médiante sur les syllabes qui terminent chaque division, et arrive par une inflexion d'un caractère plus conclusif au repos final.

En rapprochant ainsi les médiantes et les terminaisons du discours et celles du chant, nous ne voulons signaler qu'une simple analogie; analogie qui nous semble frappante, encore qu'il y ait, sous le rapport tonal, une différence notable, puisque dans le discours la voix donne des sons qui doivent être

justes pour être agréés par l'oreille, mais qui cependant ne répondent pas à une échelle proprement musicale; tandis que dans le chant, la voix, lorsqu'elle monte ou qu'elle descend, parcourt des degrés précis, empruntés à l'une des gammes de la musique.

Lecture déclamée.

Le genre de lecture à la fois le plus riche et le plus naturel est celui qui imite la parole dans toute la spontanéité de ses élans et la multiplicité de ses inflexions. Ne se contentant plus alors de l'accent ordinaire dont les mots doivent être marqués, ni des quelques mouvements qui servent, comme nous le disions, à ponctuer les phrases, la voix varie davantage le débit, et dans une déclamation plus ornée reflète, par la diversité des intonations, les nuances multiples de la pensée et du sentiment.

Chant varié.

Il y a également dans le chant liturgique une façon de moduler qui s'écarte du *recto tono*, non plus seulement à certains accents et aux principales divisions du texte, mais pour ainsi dire à chaque pas. Il arrive même, comme nous l'avons reconnu à propos des traits neumatiques qui parfois se prolongent sur une même syllabe du texte, que la mélodie au lieu de s'attacher au texte s'en affranchit, et prenant librement seule son essor, s'epanouit en vocalises pleines de grâce et d'enthousiasme. Il faut cependant remarquer ici de nouveau que même alors le rhythme ne change pas; c'est toujours l'allure libre du langage, de façon à ce que les parties demeurées syllabiques, et celles qui offrent des évolutions mélodiques indépendantes du texte, se succèdent sans secousse, formant, comme nous l'avons dit, une suite parfaitement homogène. Egalement au point de vue de la modulation, la même manière de procéder relie et harmonise ce qui se rapproche du *recto tono* et ce qui s'en écarte le plus. La musique grégorienne, comme il convient au sentiment religieux, reste toujours calme dans ses allures, modérée dans ses bonds, ne recherchant jamais ni l'effet ni les surprises, se plaisant, même dans ses plus riches modulations, à se tenir pour chaque partie de phrase dans un même tétracorde et à circuler autour d'une même dominante, ne passant à une autre partie de l'échelle et à une autre corde récitante que progressivement et toujours sans effort.

C'est ainsi que la musique grégorienne est, par les formes de ses modulations, aussi bien que par la nature de son rhythme, un vrai *récitatif*. Ce nom, comme nous l'avons dit, convient plus particulièrement aux parties de l'Office divin qui par la simplicité des inflexions se rapprochent le plus de la lecture, comme sont les Oraisons, Préfaces, Leçons, Epîtres, Evangiles, etc. Ces récitatifs tels que nous les trouvons dans les diverses liturgies, grégorienne, ambrosienne, mozarabe et autres, se rapportent presque tous à un type mélodique commun, à un thème plus ou moins altéré, modifié, développé, mais toujours facile à reconnaître.

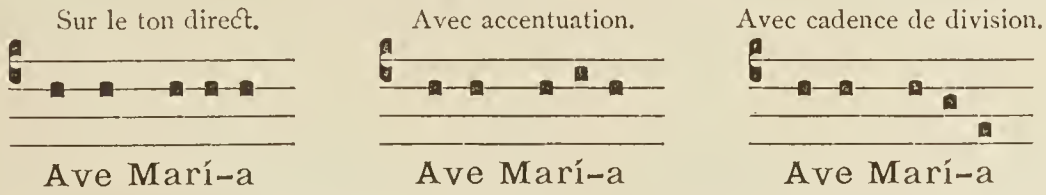
Corde récitante.

Tout naturellement la corde récitante se trouve être celle du milieu de l'échelle, le *medium* de la voix, la *mèse* des anciens, dont nous avons déjà parlé, et qui répond au *la* de la gamme ordinaire, sinon exactement pour le ton, du moins pour la place qu'elle occupe dans la série des sons. Cette corde toutefois n'est pas un point fixe où la voix doive constamment se soutenir : elle sert seulement de centre de gravitation autour duquel la modulation aime à se mouvoir.

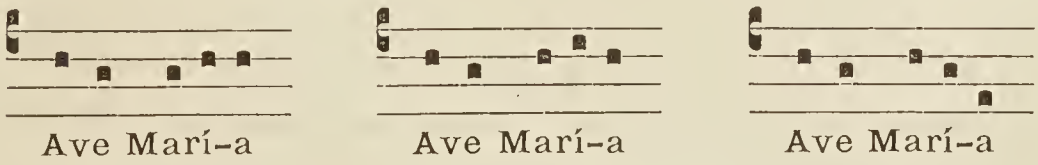
Evolutions de la voix autour de la dominante.

Les évolutions diverses de la voix dans le récitatif sont amenées de trois manières : 1° par l'accentuation qui tend à élever certaines syllabes au-dessus de la corde de récitation; 2° par les divisions qui, au contraire, se marquent le plus souvent en laissant tomber la voix sur la fin des phrases; 3° par le besoin de donner plus d'aisance et de grâce et par conséquent plus de variété au débit.

Exemples de récitatif :



En variant davantage le débit, nous aurions ce qui suit :



On voit ici comment la modulation peut se mouvoir du *la* au *sol*, ou du *sol* au *la*; en se substituant ainsi au *recto tono*, au grand

avantage de la récitation, elle ne fait que mieux ressortir l'accentuation et les cadences, sans préjudice aucun pour les droits de la *mèse*, qui demeure toujours la corde maîtresse et comme le pivot de la récitation. Il en serait ainsi lors même que le débit s'accentuerait davantage ou qu'il s'abandonnerait à des variations plus nombreuses ou plus étendues, comme nous le voyons dans les récitatifs suivants qui ont entre eux une parenté évidente :

Récitatifs grégoriens.

1

Dóminus vobíscum. Et cum spíritu tu-o.

2

Dóminus vobíscum. Et cum spíritu tu-o.

3

Dóminus vobíscum Et cum spíritu tu-o.

4

Per ómni-a sæcula sæculó-rum. Amen.

5

Pax Dómini sit semper vobíscum. Et cum spíritu tu-o.

6

Requi-éscant in pa-ce. Amen.

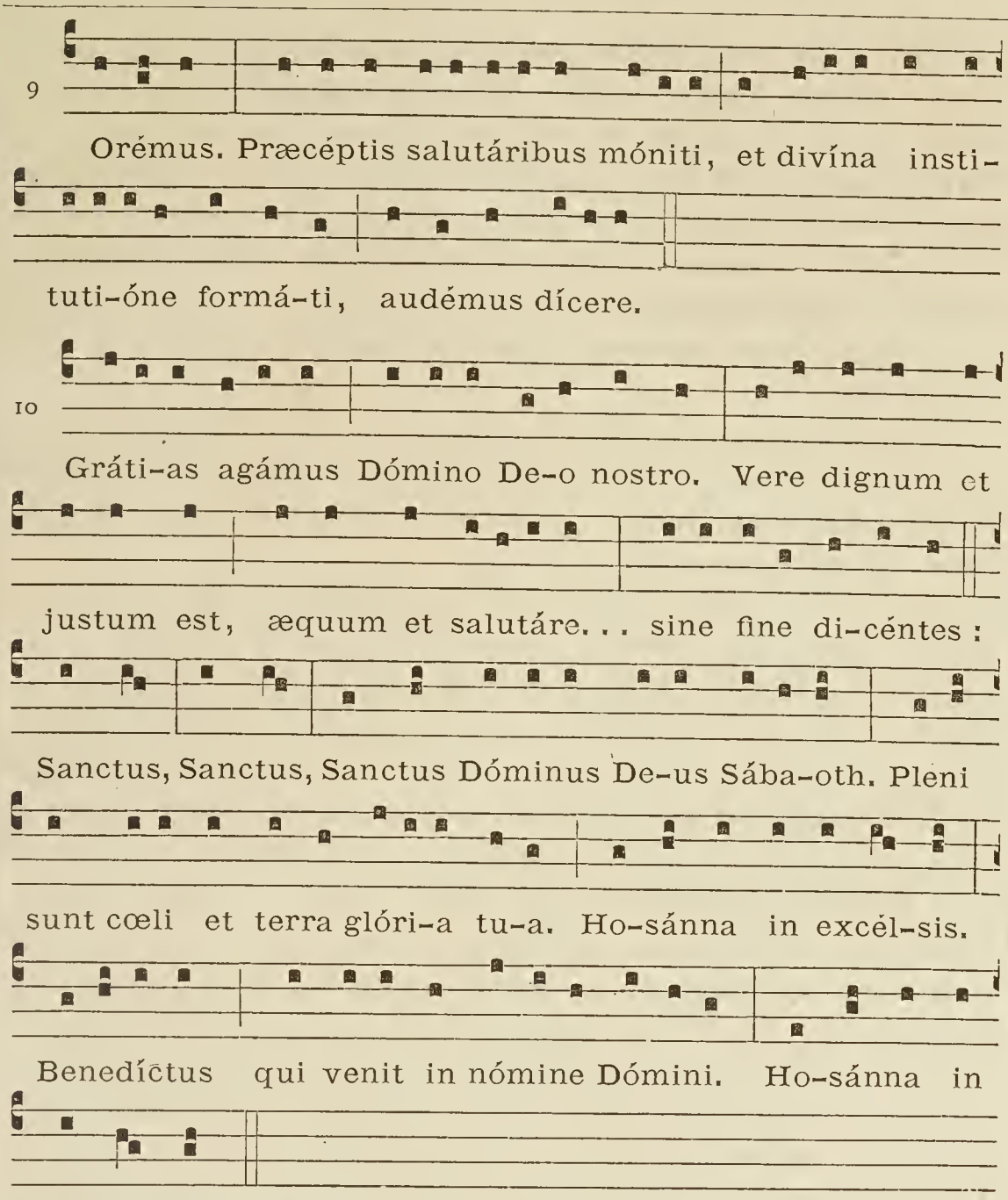
7

Oremus. Flectámus genu-a. Leváte.

8

Glóri-a in excélsis De-o et in terra pax homínibus

bonæ vo-luntá-tis. etc.



Nous avons plusieurs remarques à faire sur ces divers récitatifs :

1. Le premier qui est le *recto tono* pur et simple, si on le prend tel qu'il est noté, n'est pas rare dans les livres actuels. On le trouve en effet dans le *Directorium* de Guidetti, non-seulement pour *Dóminus vobíscum*, mais aussi pour les Oraisons fériales, l'Epître, etc. Les anciens notaient de même ce qui ne devait pas se chanter sur une modulation bien caractérisée, mais simplement se réciter : ce qui n'excluait pas les quelques

Interprétation pratique du recto tono.

variations dont nous avons parlé plus haut, et qu'un mouvement large et facile amène naturellement dans le débit sans qu'elles soient écrites. C'est encore avec ce laisser-aller et ces variations qu'en beaucoup de lieux, particulièrement à Rome, s'interprète pratiquement ce qui est noté *recto tono* dans les livres.

2. Dans le second exemple, la récitation est encore très-simple et ne se distingue de la première que par un mouvement qui porte alternativement la voix de la sous-dominante à la dominante.

3. Le troisième exemple, emprunté au début de la Préface, présente un mouvement mélodique plus accentué, qui en prépare un autre plus sensible encore que nous allons voir se produire dans les exemples 9 et 10.

4. 5. 6. 7. 8. Dans cette série d'exemples, la voix descend parfois jusqu'à une quarte au-dessous de la *mèse*, soit pour commencer la phrase, soit pour la finir. Ces évolutions plus marquées n'ont rien cependant qui sorte des limites naturelles du simple récitatif. La voix ne peut s'élever ni aussi facilement ni aussi impunément au-dessus de la mèse : elle le fait cependant sans trop d'effort à une seconde, mais ici ne la dépasse pas.

Changement de dominante.

9. Dans le préliminaire du *Pater*, après un humble début semblable aux formules ordinaires qui précèdent, le chant s'accentue en montant d'une seconde, comme nous l'avons vu ailleurs; ici il insiste davantage dans ce mouvement d'accentuation, si bien que la dominante paraît changer, (*si* au lieu de *la*). Dans le cours du *Pater* lui-même, du moins aux jours festifs, la mélodie atteint la tierce pour redescendre ensuite à la mèse. Dans le chant de la Préface, qui n'est pas une simple prière, mais un hymne de louange, la voix a des élans lyriques qui non-seulement lui font atteindre la tierce, mais l'y maintiennent : aussi l'*ut* qui était d'abord un accent, sert-il de dominante à la plus grande partie de la phrase; il cède ensuite ce rôle à la note *si*, afin de préparer le repos sur la mèse, qui reste toujours la corde principale. Le *Trisagion*, qui fait suite, se maintient sur le *si*, touche de temps en temps l'*ut* et vient lui aussi se reposer sur le *la*. Pour la facilité des chantres, on a coutume de transposer ce chant à un degré plus bas; ce qui est indifférent à notre point de vue, puisque les intervalles sont les mêmes.

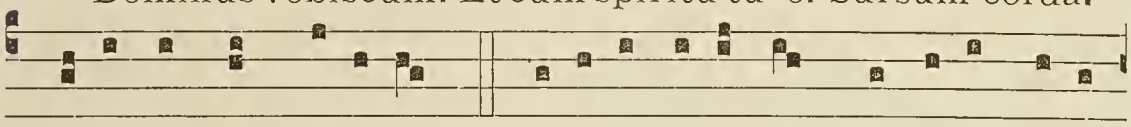
Si nous étudions les liturgies spéciales, telles que la liturgie ambrosienne, la liturgie mozarabe, nous y reconnaîtrons, sinon absolument les mêmes modulations, du moins des modulations qui procèdent par les mêmes intervalles, ont la même marche et les mêmes allures, présentent les mêmes cadences; comme il est facile de le voir par les exemples que nous allons en donner, en les transposant au besoin, comme nous venons de le faire pour le chant du *Sanctus*, sur d'autres cordes que celles où nous les trouvons notés, afin de mieux faire voir l'affinité que tous ont entre eux.

Récitatifs des diverses liturgies.

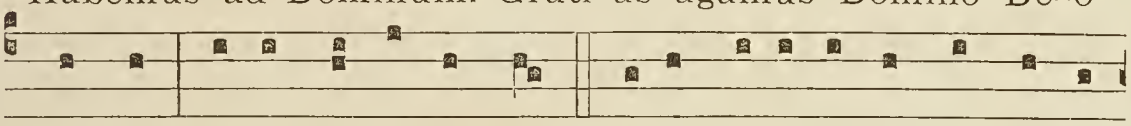
Voici d'abord les phrases principales de la Préface ambrosienne :

Récitatif ambrosien.

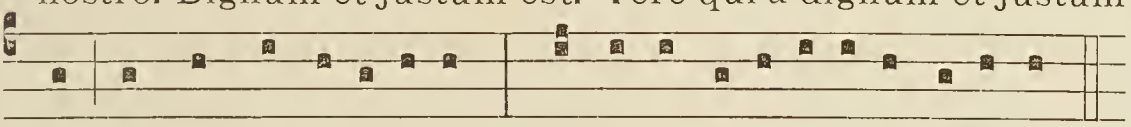
Dóminus vobíscum. Et cum spíritu tu-o. Sursum corda.



Habémus ad Dóminum. Gráti-as agámus Dómino De-o

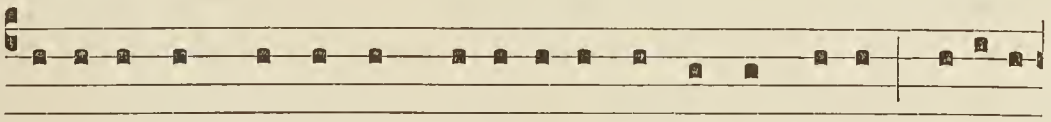


nostro. Dignum et justum est. Vere qui-a dignum et justum

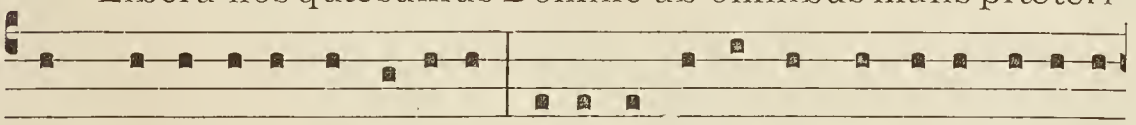


est, æquum et salutáre ... súpplici confessi-óne dicéntes.

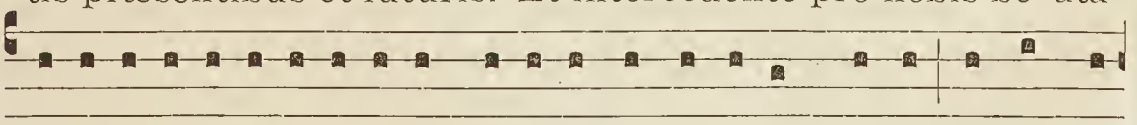
Le chant du *Pater* est sur la même modulation. La prière qui le suit est ainsi chantée :



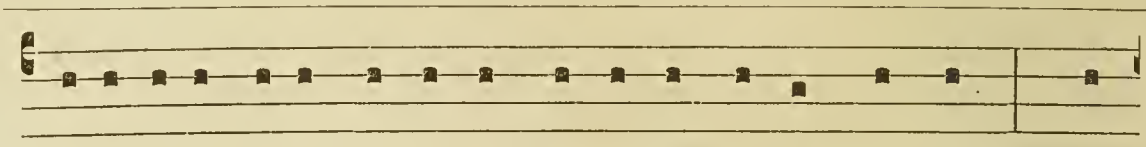
Líbera nos quæsumus Dómine ab ómnibus malis prætéri-



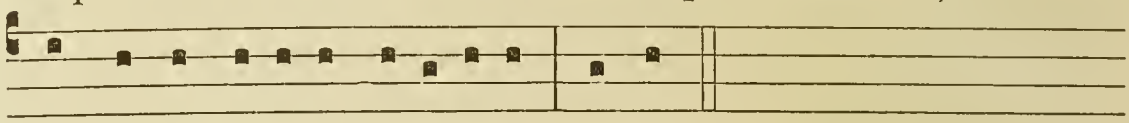
tis præséntibus et futúris. Et intercedénte pro nobis be-áta



Marí-a genitríce De-i ac Dómini nostri Jesu Christi, et sancti



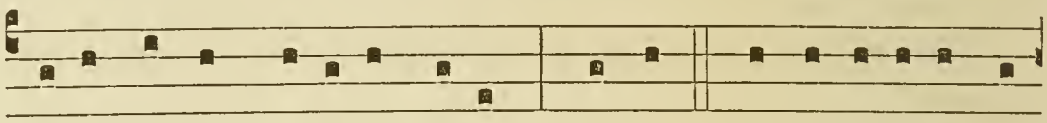
apóstolis tu-is Petro et Paulo atque André- a, *etc.* Per



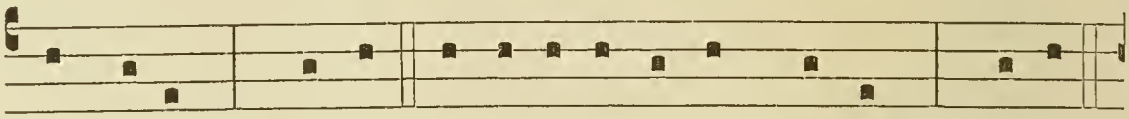
ómni- a sæcula sæculórum. Amen.

Il ne se peut rien de plus simple et de plus saisissant que le ton du *Pater* au rit mozarabe :

Récitatif mozarabe.

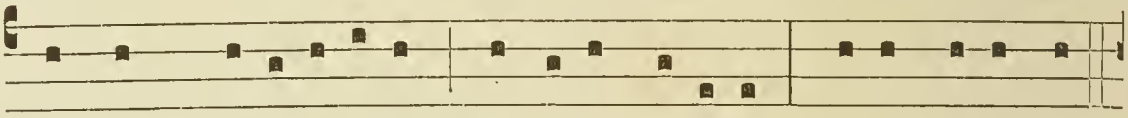


Pater noster qui es in cœlis. ℟. Amen. Sancti-ficétur no-

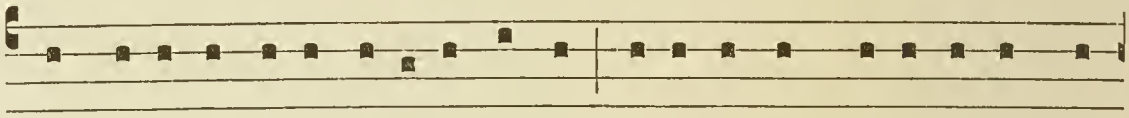


men tu-um. ℟. Amen. Advéni-at regnum tu-um. ℟. Amen.

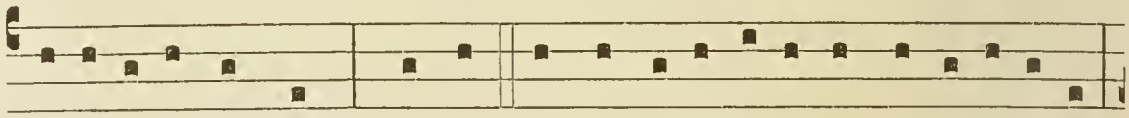
Fi-at volúntas tu-a, sicut in cœlo et in terra. ℟. Amen. Panem



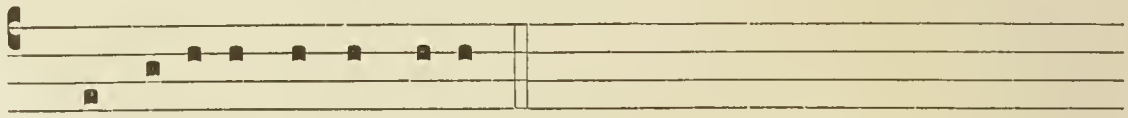
nostrum quotidi-ánum da nobis hódi-e. Qui-a De-us es.



Et dimítte nobis débita nostra, sicut et nos dimíttimus de-



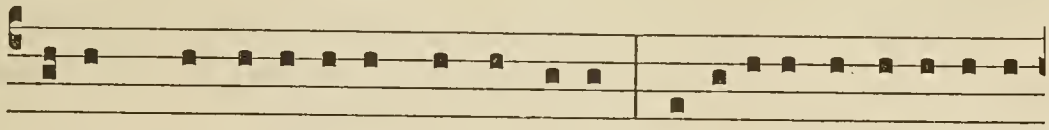
bitóribus nostris. ℟. Amen. Et ne nos indúcas in tentati-ónem.



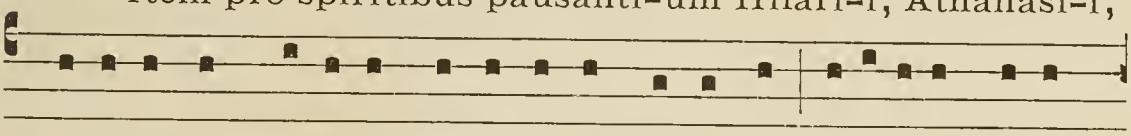
℟. Sed líbera nos a malo.

Que l'on veuille bien comparer ce chant avec celui du *Glória in excélsis* des fêtes simples dans nos Graduels, on reconnaîtra que non-seulement ils présentent une très-grande analogie, mais qu'ils sont une même modulation.

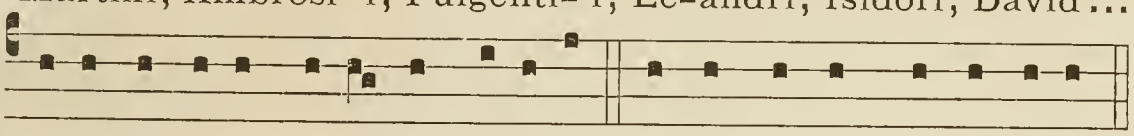
Voici un spécimen des modulations usitées au Canon de la Messe dans le rit mozarabe :



Item pro spirítibus pausánti-um Hilári-i, Athanási-i,



Martíni, Ambrósi-i, Fulgénti-i, Le-ándri, Isídori, David...

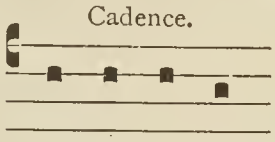


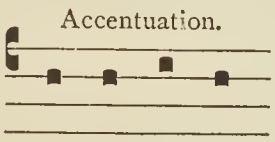
Jo-ánnis, item Jo-ánnis, Felícis. ℟. Et ómni-um pausánti-um.

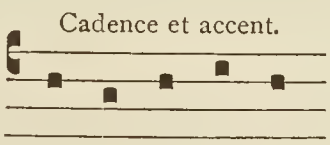
Les récitatifs sont fondés sur la nature.

Avant d'aller plus loin dans l'étude des modulations, cherchons à nous rendre compte de la raison fondamentale pour laquelle partout la récitation se meut de préférence sur les cordes et dans les limites que nous venons de voir.

Il est d'abord facile de comprendre que le ton est un intervalle plus naturel que le demi-ton, et qu'il doit par conséquent le précéder. Le premier mouvement de cadence, comme aussi le premier mouvement d'accentuation, devra donc *naturellement* procéder par ton entier; c'est pourquoi nous aurons d'abord les modulations suivantes :

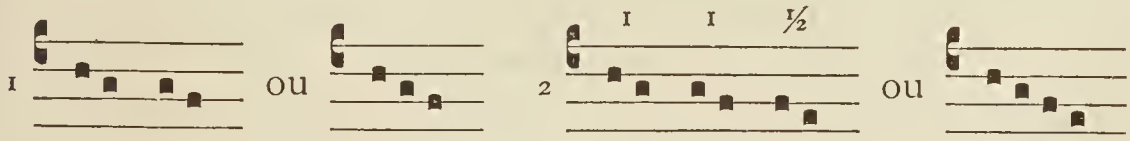






Tétracorde descendant.

Voyons maintenant ce qui va se produire si nous continuons à descendre. Après le ton viendra naturellement un autre ton, puis seulement au degré suivant le demi-ton, qui, après deux tons pleins, est l'intervalle naturel.



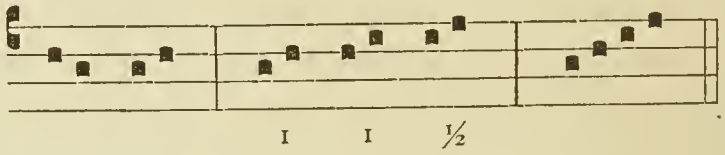
C'est là précisément le tétracorde primitif, si fréquent et si caractéristique dans l'ancienne tonalité; le tétracorde qui a servi aux théoriciens de générateur pour constituer l'échelle générale

des sons, telle que d'après eux nous l'avons donnée plus haut. (page 24.)

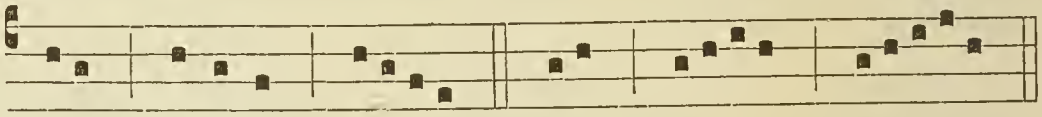
Retournons au point de départ et étudions les degrés que va parcourir la voix en montant, si on lui laisse produire les intervalles dans l'ordre qui lui est le plus naturel.

Tétracorde ascendant.

Nous avons vu que le premier mouvement d'accentuation est d'un ton entier. Mais il est plus naturel de descendre que de monter : et par conséquent, pour que l'accent puisse prendre de l'élan et s'élever de plus d'un degré au-dessus de la corde récitante, il faut qu'auparavant la voix ait déjà parcouru au moins un degré au-dessous de cette corde; d'où il suit que nous devrons nécessairement tenir compte de ce degré inférieur pour déterminer les degrés supérieurs. C'est lui qui servira de point de départ pour le tétracorde ascendant; celui-ci, selon l'ordre naturel des intervalles, sera donc composé d'un ton, puis encore d'un ton, et enfin d'un demi-ton, comme il suit :



En résumé, les progressions descendantes et ascendantes sont celles-ci :



Triton indirect.

Ces deux tétracordes, dont l'un sert principalement à l'accentuation musicale de la phrase, l'autre aux cadences, sont mélodiquement indépendants l'un de l'autre, et n'ont entre eux, précisément à cause de la différence des rôles, qu'une relation indirecte. C'est pourquoi, le *si* du tétracorde ascendant ou d'accentuation et le *fa* du tétracorde descendant ou de cadence, peuvent se faire entendre, moyennant certaines précautions, à peu de distance l'un de l'autre, sans blesser l'oreille. On conçoit cependant que le *fa* après le *si*, bien que pouvant être permis, comme nous venons de le dire, soit à dessein ordinairement et prudemment évité.

Il y a même des circonstances où il est absolument proscrit. En effet, comme nous l'avons dit plus haut à propos du chant

du *Pater*, il peut arriver que la modulation en s'élevant se porte avec une certaine insistance sur la note d'accent, c'est-à-dire sur le *si*, jusqu'à même s'y maintenir de façon à transformer cette note en dominante transitoire. L'importance donnée au *si* dans cette circonstance ne permet plus en descendant de faire entendre le *fa*, à cause de la relation de triton qui serait alors renfermée, du moins implicitement, dans la modulation. C'est pourquoi dans ce cas le *fa* est supprimé et la cadence se fait par degrés disjoints.

Suppression de la note fa.

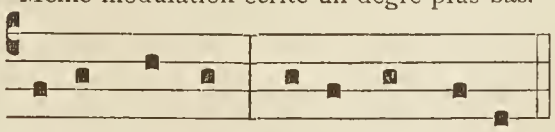
Telle est la progression ordinaire de la mélodie, non-seulement dans les récitatifs, mais aussi dans un certain nombre de chants plus modulés, où la place du *fa* est toujours vide. Quelquefois cependant, au lieu de la tierce disjointe qui résulte de la suppression du *fa*, se rencontre la tierce conjointe ou simplement la seconde. Mais alors, pour éviter la relation de triton, instinctivement et forcément le demi-ton s'est trouvé un degré plus haut, et au lieu du tétracorde primitif descendant d'un ton, puis d'un ton et enfin d'un demi-ton, on a eu un tétracorde d'un autre genre, c'est-à-dire composé d'un ton, d'un demi-ton et d'un ton. Une conséquence immédiate de ce fait a été la transposition de la mélodie à un degré plus bas. La note *sol* est ainsi devenue la corde récitante, au lieu de *la*. Celle-ci est devenue la note d'accent et aussi parfois, comme nous le disions, une dominante d'occasion. En montant encore, au lieu de *ut* on a eu *b mol*. D'autre part la cadence qui se faisait sur *mi* s'est faite sur *ré*.

Substitution de tétracorde.

Modulation notée sur l'échelle ordinaire.

Pater noster qui es in cœlis.

Même modulation écrite un degré plus bas.



Pater noster qui es in cœlis.

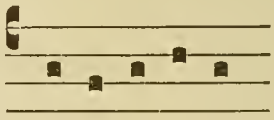
Cette seconde échelle, moins primitive et moins commune que la première, est cependant une échelle normale, l'échelle propre d'un certain nombre de chants et particulièrement des

récitatifs ambrosiens que nous avons donnés ci-dessus. En écrivant ceux-ci sur la première échelle, notre but était de mieux montrer le rapport mélodique qu'ils présentent, malgré le changement de tétracordes et de modes, avec les récitatifs des autres liturgies.

Chant du Symbole.

Nous donnons ici le chant du symbole d'après l'usage milanais : on y reconnaîtra encore plusieurs des progressions mélodiques, qui caractérisent les récitatifs dans toutes les liturgies, et particulièrement la suivante :

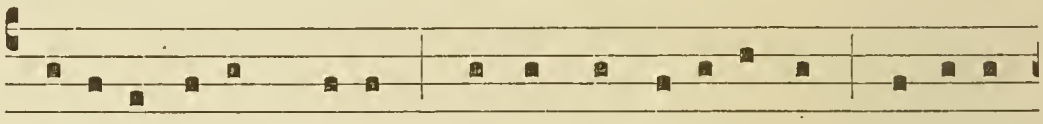
ainsi écrite :



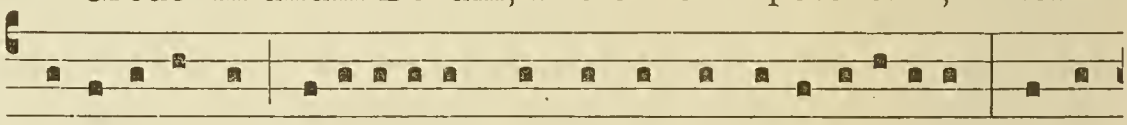
Il sera facile en même temps de remarquer dans ce chant l'affinité mélodique évidente qu'il présente avec le *Credo* romain, dont il semble une première ébauche.

Chant du *Symbole*

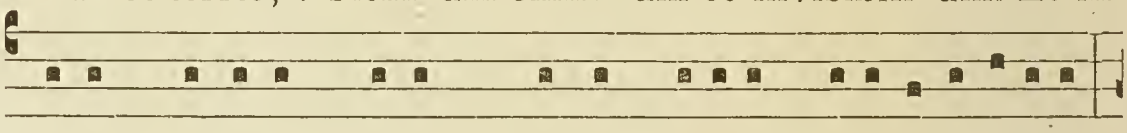
au rit ambrosien.



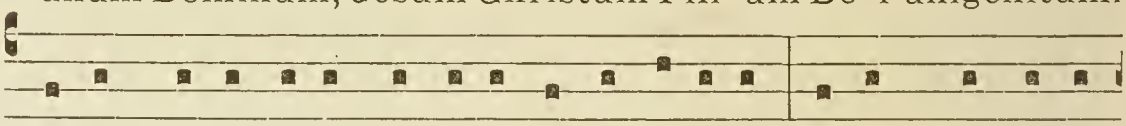
Credo in unum De-um, Patrem omnipoténtem, factórem



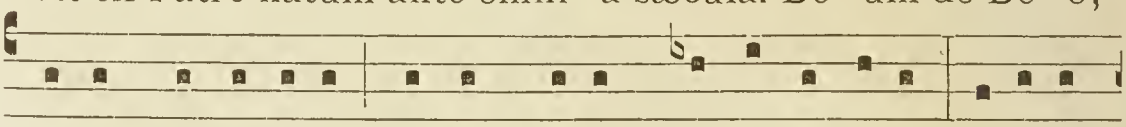
cœli et terræ, visibíli-um ómni- um et invisibíli-um. Et in



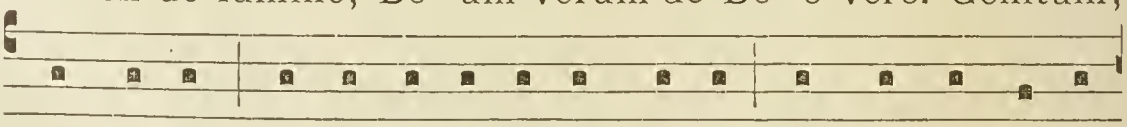
unum Dóminum, Jesum Christum Fíli-um De-i unigénitum.



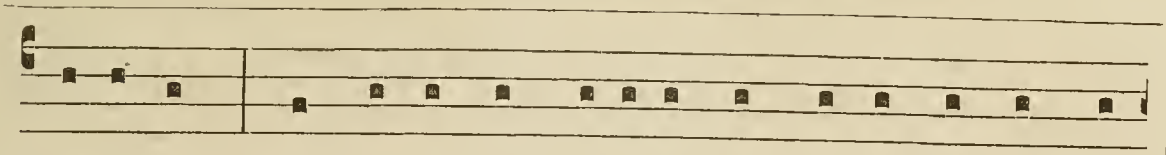
Et ex Patre natum ante ómni- a sæcula. De- um de De- o,



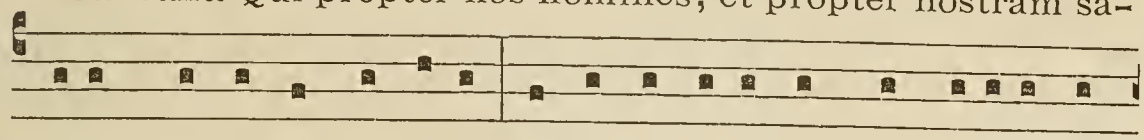
lumen de lúmine, De- um verum de De- o vero. Génitum,



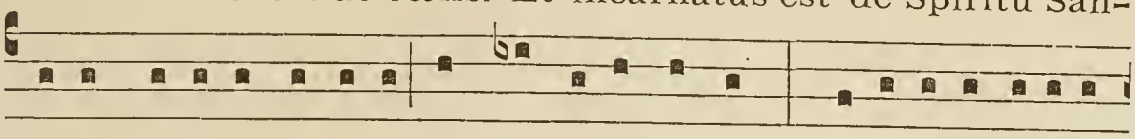
non factum, consubstanti- á-lem Patri : per quem ómni- a



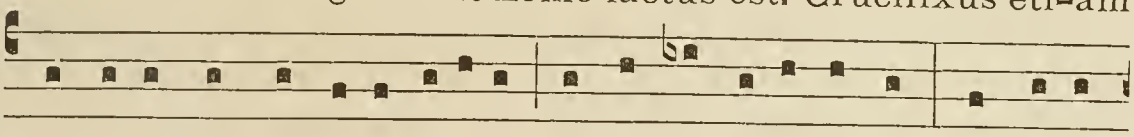
facta sunt. Qui propter nos hómines, et propter nostram sa-



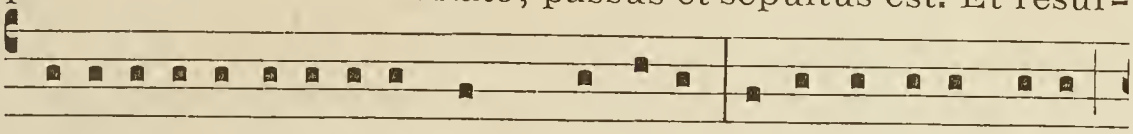
lútem descéndit de cœlis. Et incarnátus est de Spíritu San-



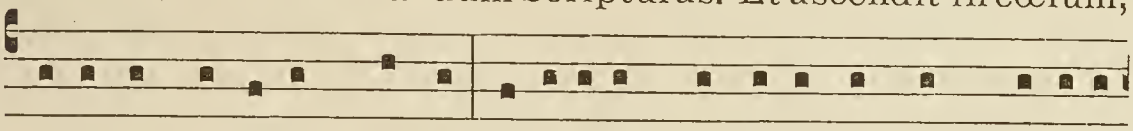
cto ex Marí-a Vírgine : Et homo factus est. Crucifíxus éti-am



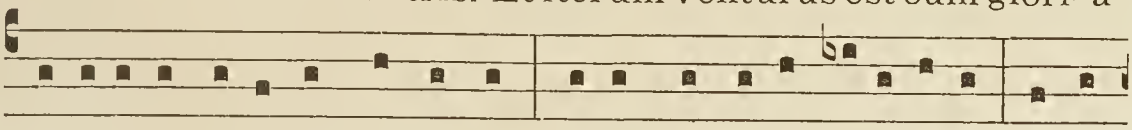
pro nobis sub Pónti-o Piláto, passus et sepúltus est. Et resur-



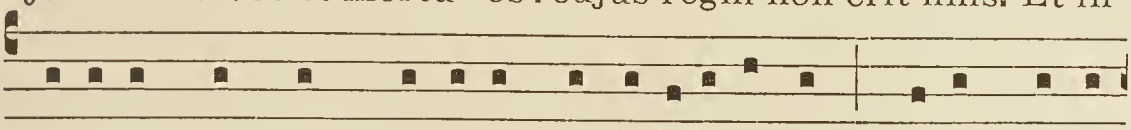
réxit térti-a di-e secúndum Scriptúras. Et ascéndit in cœlum,



sedet ad déxteram Patris. Et íterum ventúrus est cum glóri-a

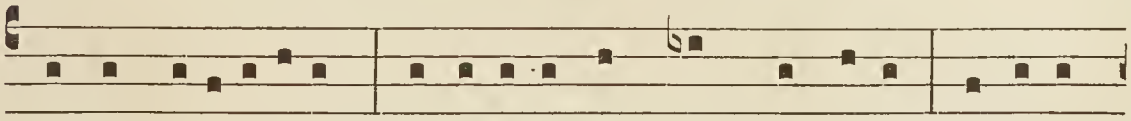


judicáre vivos et mórtu- os : cujus regni non erit finis. Et in

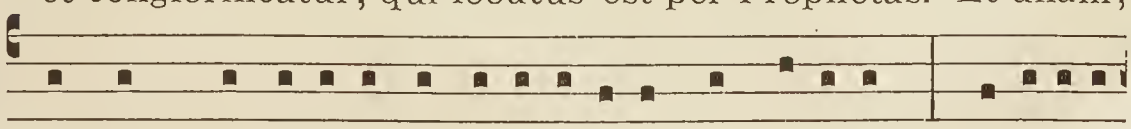


Spíritum Sanctum Dóminum et vivi-ficántem, qui ex Patre

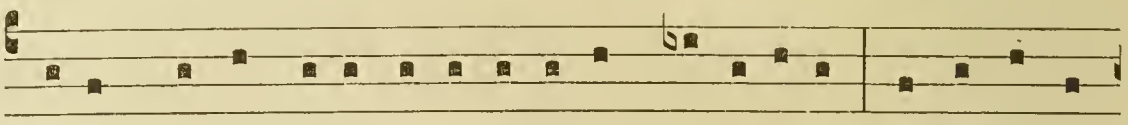
Fili- óque procédit. Qui cum Patre et Fíli- o simul adorátur



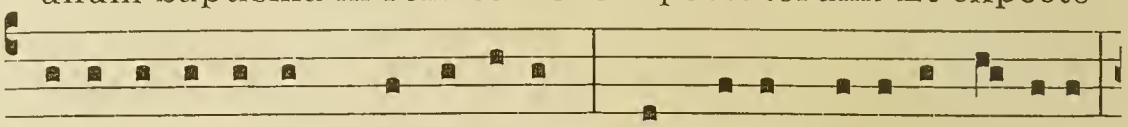
et conglorificátur, qui locútus est per Prophétas. Et unam,



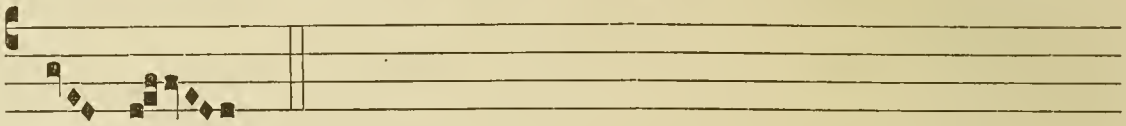
Sanctam, Cathólicam et Apostólicam Ecclési- am. Confíte-or



unum baptísma in remissi- ónem peccatórum. Et expécto



resurrecti- ónem mortu- órum : Et vitam futúri sæculi.

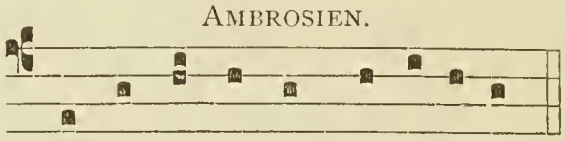


A- men.

Tétracorde transposé.

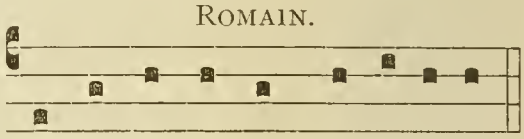
Les mélodies dont les cadences appartiennent au second genre de tétracorde, au lieu d'être écrites avec la dominante *sol* et la finale *ré*, comme on vient de le voir, pourraient également se trouver transposées, non plus à une seconde, mais à une quinte plus bas, de façon à ce que le tétracorde descende de *ré* à *la*. C'est le cas du *Glória in excélsis*, que nous empruntons encore à la liturgie ambrosienne. Ce chant sort des limites habituelles du simple récitatif; il s'élève surtout davantage au-dessus de la corde récitante; et celle-ci devient finale. On remarquera plusieurs phrases identiques à celles que nous avons reconnues faire le fond du récitatif ordinaire; comme, per exemple, ce passage :

Ambrosien.



Et in terra pax homínibus.

Romain.

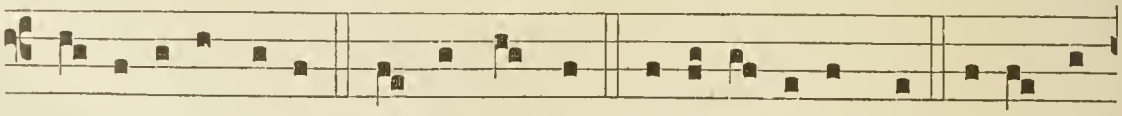


Et in terra pax homínibus.

L'analogie est surtout frappante, au point de vue de la modulation, entre ce *Glória in excélsis* ambrosien, et celui qui est indiqué au Missel romain pour les Dimanches pendant l'année; les voici l'un et l'autre :

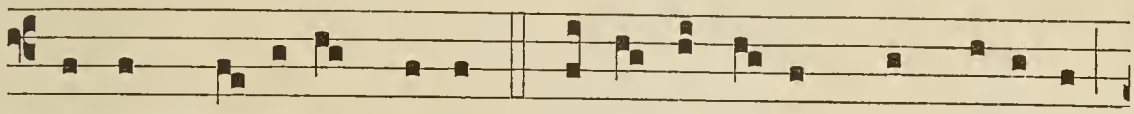
Chant du *Gloria in excelsis*
pour les Dimanches ordinaires dans la liturgie romaine.

Glóri- a in excélsis De- o Et in terra pax homíni-bus

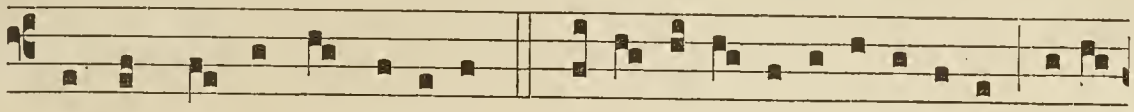


bonæ voluntátis. Laudámus te. Benedí-cimus te. Ado-rá-

mus te. Glori-ficámus te. Gráti- as ágimus tibi propter

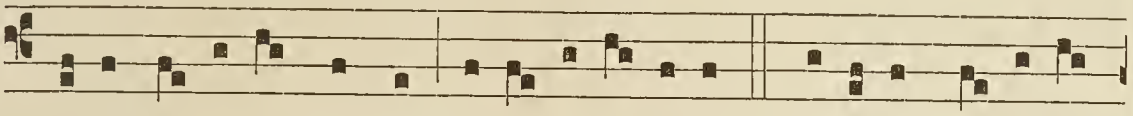


magnam gló-ri- am tu- am. Dómi-ne De- us, Rex cœléstis,



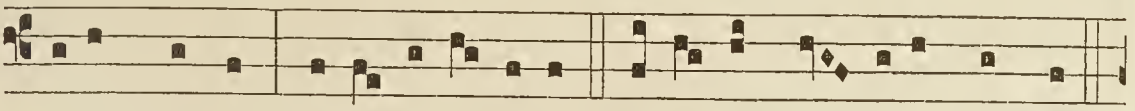
De- us Pa- ter omnípotens. Dómine Fi- li unigénite Jesu

Christe. Dómine De- us, Agnus De- i Fí- li- us Patris. Qui



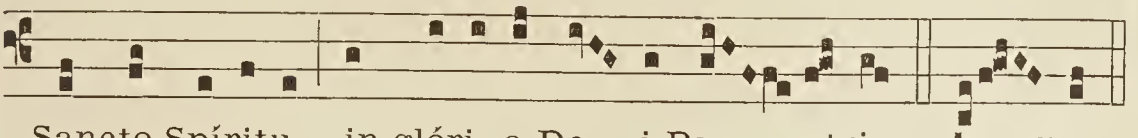
tollis peccáta mundi mise-rére nobis. Qui tollis peccáta

mundi, súscipe deprecati- ónem nostram. Qui sedes ad déx-



teram Patris, mise-rére nobis. Quóni- am tu solus sanctus.

Tu solus Dóminus. Tu so-lus altíssimus Jesu Christe. Cum

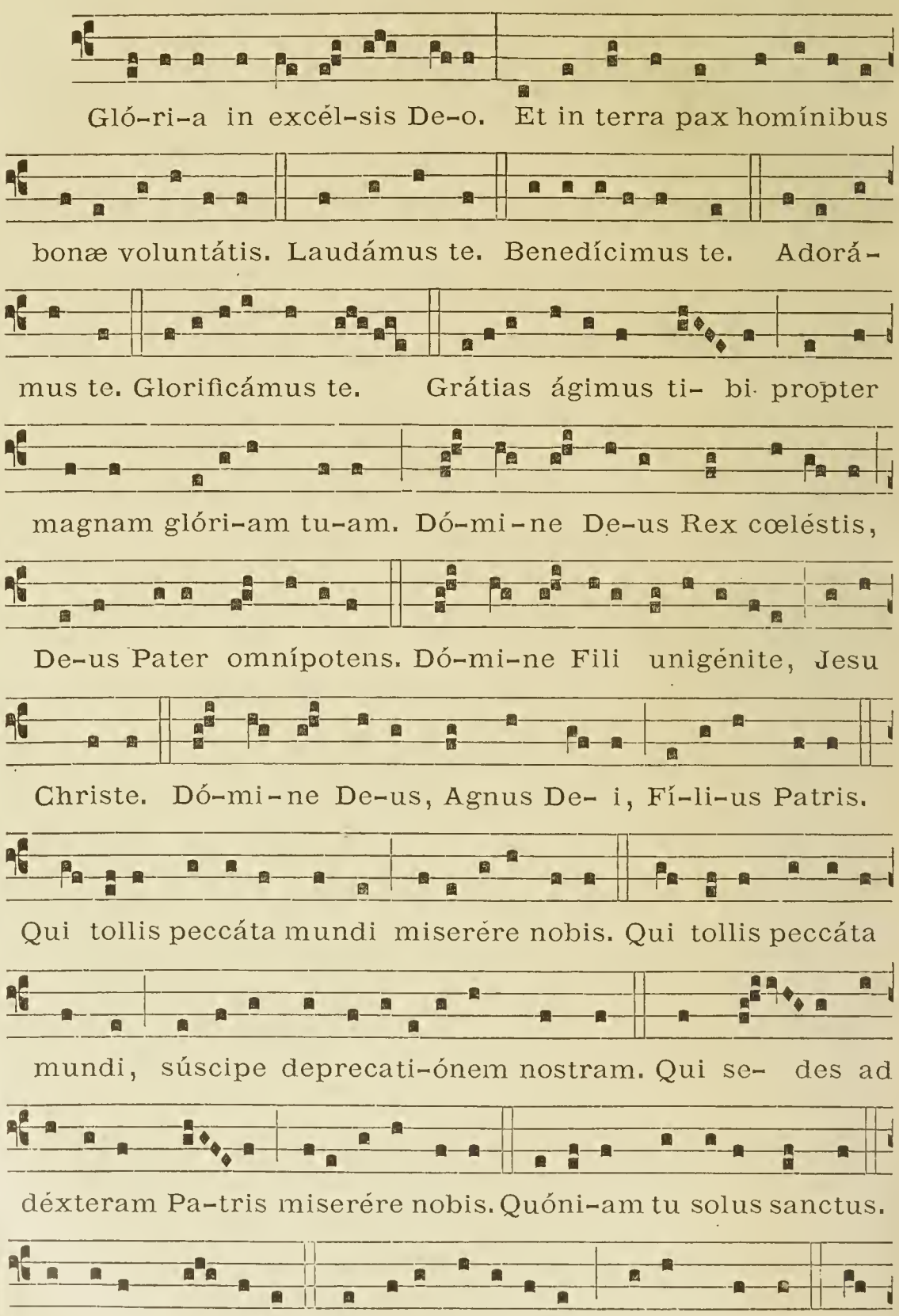


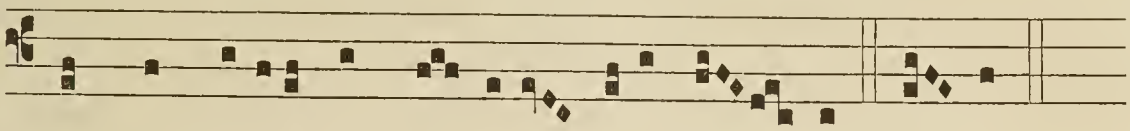
Sancto Spíritu in glóri- a De- i Pa- tris. A- men.

Ce chant, dans quelques éditions, présente des variantes qui détruisent le caractère de la mélodie, entravent et défigurent le rhythme, et ne permettent plus d'établir entre les deux modulations, ambrosienne et grégorienne, un rapprochement qui, sauf pour le début, se fait de lui-même en suivant la leçon ordinaire des manuscrits et des meilleurs imprimés.

Chant du *Gloria in excelsis*

emprunté à l'Ordinaire de la Messe, selon le rit ambrosien.

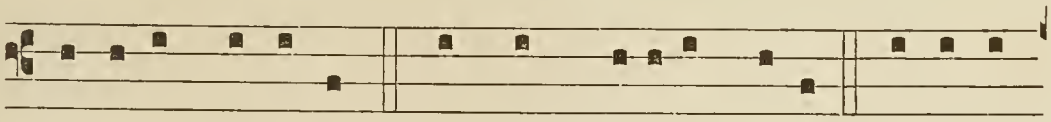




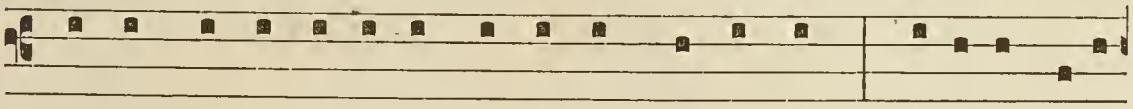
Sancto Spíritu in gló- ri-a De-i Pa- tris. A-men.

Chant ambrosien de l'Evangile.

Pour revenir au récitatif ordinaire, on nous saura gré de donner ici le chant de l'Evangile, dans le rit de S. Ambroise; nous l'empruntons, comme les mélodies qui précèdent de la liturgie milanaise, à un manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal, à Paris, (n° 221) :

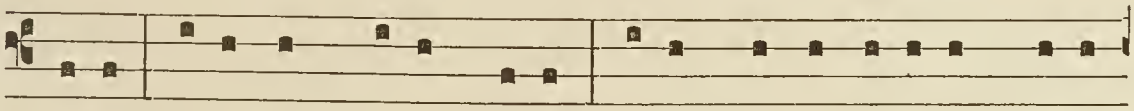


Dóminus vobíscum. Et cum spíritu tu-o. Lécti- o



sancti Evangé-li- i secúndum Jo-ánnem. Glóri-a tibi

Dómine. In illo témpore : Dicébat Dóminus Jesus discípulis



su-is. Ego sum Pastor bonus. Bonus pastor ánimam su-am

dat pro óvibus su-is.

Modulations romaines.

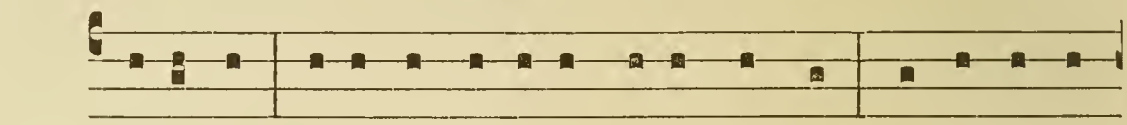
Les modulations actuelles de l'Epître, de l'Evangile, des Oraisons, et des Leçons dans la liturgie romaine ne sont plus assez variées, pour que l'on puisse facilement en déterminer le caractère, et reconnaître le lien qui les rattache à l'ancien récitatif.

Nous trouvons, pour ces mêmes parties de la Messe ou de l'Office, d'autres formes mélodiques en usage, du moins autrefois, dans beaucoup d'Eglises de France, de Belgique, d'Allemagne et même d'Italie, et dont les Dominicains, les Franciscains, les Augustins, ainsi que les diverses branches de l'Ordre monastique, Bénédictins, Cisterciens et Chartreux, se servent encore. Elles offrent quelques variantes d'une Eglise à l'autre,

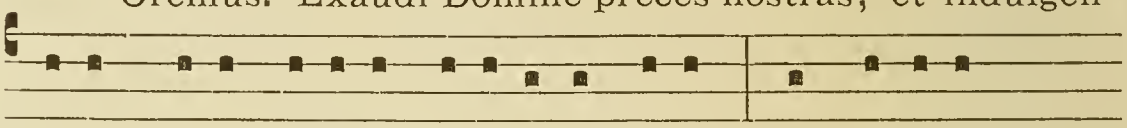
mais se ressemblent assez pour qu'on puisse les regarder comme découlant d'une même origine. Il n'est pas sans intérêt de les connaître; d'autant plus qu'elles sont données comme romaines par le *Cantorinus curiæ romanæ*, que nous citerons d'après l'édition vénitienne de 1513.

Ton des Oraisons.

Ce que nous remarquons de plus ancien dans ces diverses formules est le ton des Oraisons :



Orémus. Exáudi Dómine preces nostras, et indulgén-



ti- am nobis tríbu-e placátus et pacem. Per Dóminum. etc.

Ces inflexions de voix sur le ton plein appartiennent évidemment à la manière primitive, et s'harmonisent parfaitement avec le préambule du *Pater*, ainsi qu'avec les formules du *Flectámus génua*, *Requiéscat in pace*, et les autres, que nous avons données plus haut comme étant toutes de la même famille.

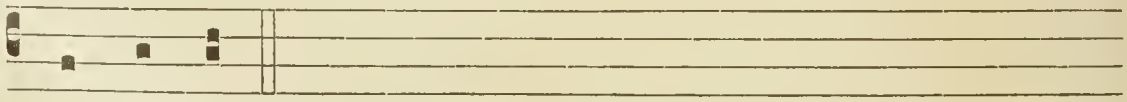
Ton des Epîtres.

Nous avons vu que la voix en s'élevant arrive, comme dans le chant de la Préface, à prendre une autre dominante. Nous observons le même fait dans le chant de l'Epître tel que nous le trouvons dans le *Cantorinus*, sous ce titre : *Tonus antiquus Epistolarum.*

Lécti- o Epístolæ be- áti Pauli Apóstoli ad Romános.

Fratres : Corde enim créditur ad justíti- am : ore autem con-

féssi- o fit ad salútem. etc. *à la fin* In Christo Jesu Dó- mi-



no nostro.

En simplifiant la modulation précédente, on est arrivé à celle-ci, qui est la plus ordinaire, et se trouve du reste également dans le *Cantorinus :*

Lecti- o Epístolæ be- áti Pauli Apóstoli ad Romános.

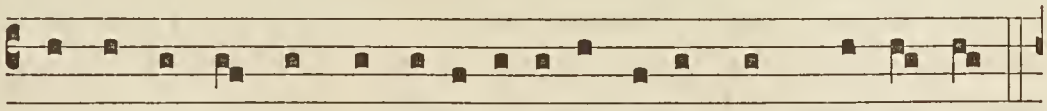
Fratres : Corde enim créditur ad justíti- am : ore autem con-

féssi- o fit ad salútem.... in Christo Jesu Dómino nostro.

La formule du point offre les variantes suivantes, dont la première est plus particulièrement française; la seconde, italienne; la troisième, allemande et belge. La quatrième est celle que le *Cantorinus*, comme nous l'avons vu, donne pour la plus ancienne.

ad Romános. ad Romános. ad Romános. ad Romános.

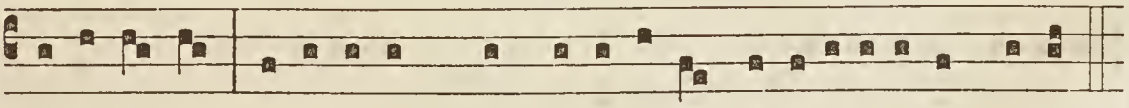
Le ton de l'Evangile dans le *Cantorinus* présente beaucoup d'analogie avec celui de l'Epître :



Ton de l'Evangile.

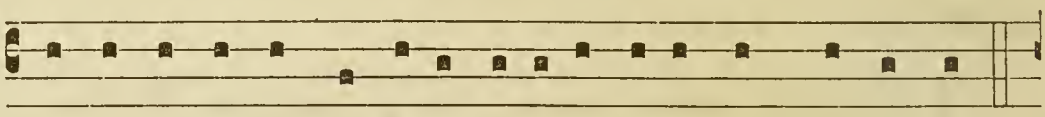
Sequénti- a sancti Evangéli- i secúndum Jo-ánnem.

Glóri- a tibi Dómine. In il-lo témpo-re : Dixit Jesus Si-

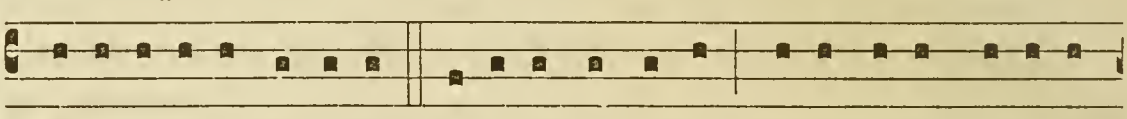


móni Petro.... significans qua morte esset clarificatúrus De-um.

Par voix de simplification, comme pour l'Epître, ce ton s'est ainsi transformé :



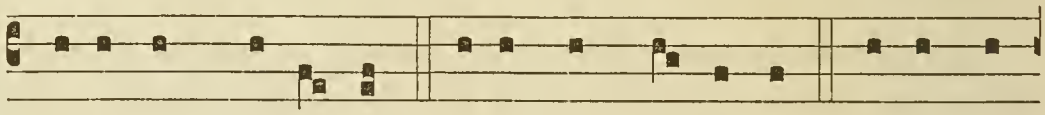
Sequénti- a sancti Evangéli- i secúndum Jo- ánnem.



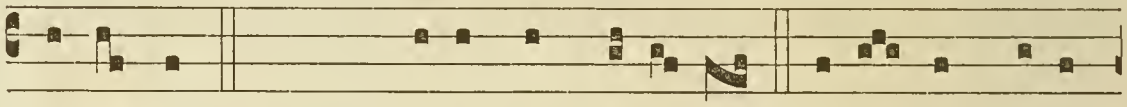
Glóri- a tibi Dómine. In illo témpore: Dixit Jesus Simóni

Petro... significans qua morte es- set clarificatúrus De-um.

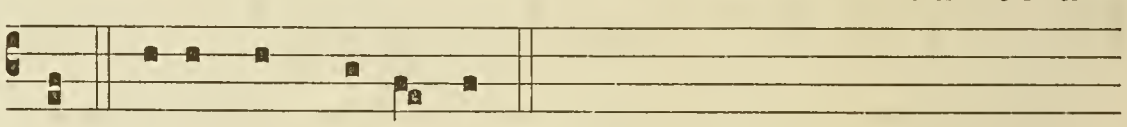
Au lieu de la cadence sur le demi-ton, en beaucoup d'Eglises on descendait à la tierce de l'une des manières suivantes :



secúndum Jo- ánnem. secúndum Jo- ánnem. secúndum



Jo- ánnem. *ou encore :* secúndum Jo-ánnem. secúndum Jo-án-



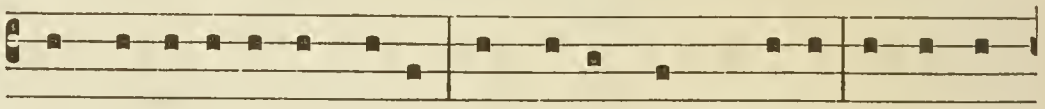
nem. secúndum Jo- ánnem.

Ce sont évidemment là des variations sur un même thème.

La dominante ou corde de récitation des Epîtres et des Evangiles est aussi devenue celle des Leçons. Dans celles-ci, le texte est divisé par la *flexa*, quand la phrase le permet, et par le *metrum* et le *punctum* de cette manière :

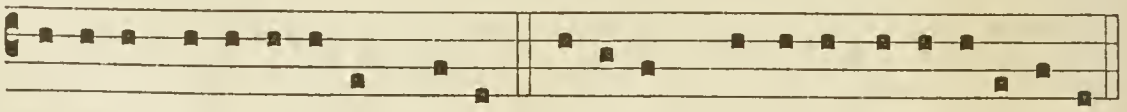
Ton des Leçons.

Flexa. Metrum.



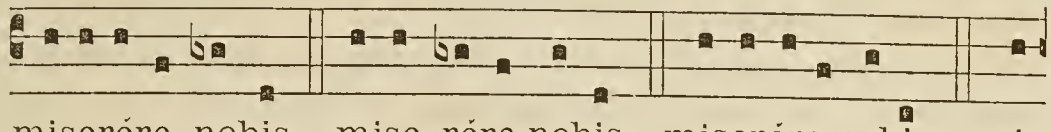
Sic nos exístimet homo, ut minístros Christi, et dispen-

Punctum.



satóres mysteri-órum De-i... Tu autem Dómine miserére nobis.

Le *punctum* se trouve aussi avec les variations suivantes :



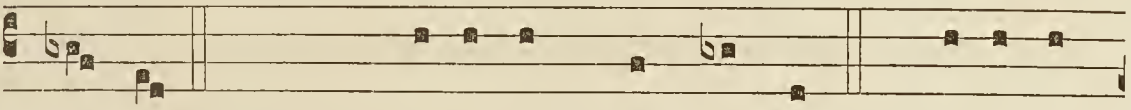
miserére nobis. mise-rére nobis. miserére nobis. mi-

serére nobis. miserére nobis.

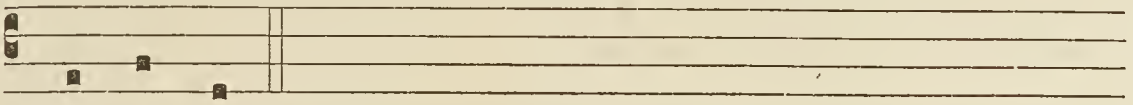
De plus, la *flexa* a été de bonne heure supprimée; et le *metrum* lui-même, selon le rit romain actuel, n'est plus en usage que dans la conclusion : *Tu autem Dómine.*

Le chant de la Passion, tel qu'il est donné dans les livres romains, offre pour la partie du narrateur, les inflexions propres aux Leçons selon l'ancien usage : seulement la modulation du *punctum* se termine par degrés conjoints : *Chant de la Passion.*

Pássi- o Dómini nostri Jesu Christi secúndum Mat-



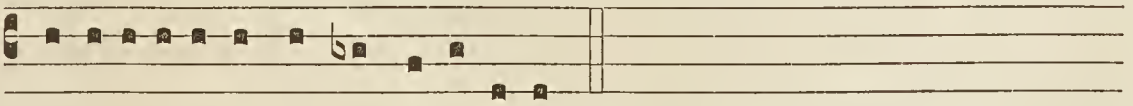
thæ- um, *au lieu de* secúndum Matthæ- um, *ou* secúndum



Matthæ- um.

Le chant du *Confiteor* a la même origine : *Chant du* Confiteor.

Confíte- or De- o omnipoténti.... qui- a peccávi nimis



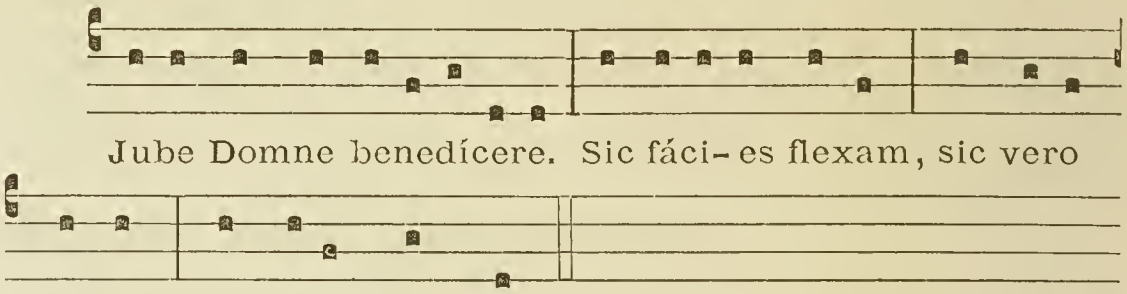
cogitati- óne verbo et ópere. etc.

Elie Salomon (1274), soit amour de la règle pour la règle, soit colère d'artiste, s'indigne contre l'usage du *b* mol à cet endroit : pour lui c'est le fait d'une ignorance et d'une incurie

dignes des dernières malédictions. *De cujus artis notitia ob defectum Prælati sui non curant; et fortassis Deus non curat de ipsis plus quam de illo, cui dixit :* tu repulisti scientiam, ego repellam te, ne sacerdotio fungaris mihi; *expedit enim, ut suspendatur mola asinaria in collum tuum, et demergaris in profundum.* (Gerbert. *Scriptores*, t. III. pag. 50.)

Comme on le voit dans le *Cantorinus*, ainsi que dans les livres Cisterciens, Bénédictins, Dominicains et d'autres encore, les Leçons brèves sont ordinairement chantées sur le ton des grandes Leçons. Il en est de même des Oraisons aux petites Heures.

Nous devons cependant remarquer, relativement aux grandes Leçons et à l'Evangile, qu'en plusieurs lieux, spécialement chez les Cisterciens, le chant est transposé sur la récitante *la*, ce qui change la nature des intervalles, mais donne à ces chants une saveur antique et un cachet religieux très-remarquables :



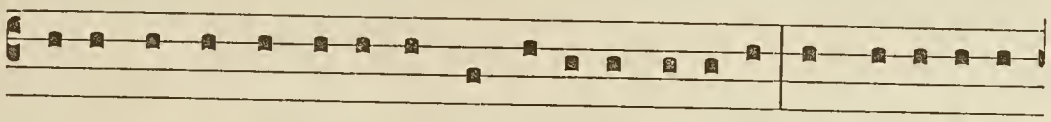
Ton des Oraisons.

Le *Cantorinus* donne pour les Leçons un ton semblable à celui de Cîteaux. Les Oraisons qui devraient être sur le *la*, comme nous les avons notées plus haut, page 232, se trouvent écrites, dans ce document, sur la récitante *ut*, en conservant les mêmes mouvements de voix que dans le ton festival ancien, mais sur des intervalles qui ne s'accordent plus avec ces mouvements. Aussi ce ton a-t-il subi plus tard des modifications, qui en ont fait l'Oraison du *Directorium* de Guidetti, reproduite au Cérémonial des Evêques. Ce ton du reste, bien que d'un caractère plus moderne, n'est pas dépourvu de mérite; il exprime très-bien par la première inflexion, *ut si la ut ut*, ou si l'on veut *fa mi ré fa fa*, les titres à être exaucés que d'ordinaire fait valoir le début de l'Oraison, et par la seconde, *fa mi*,

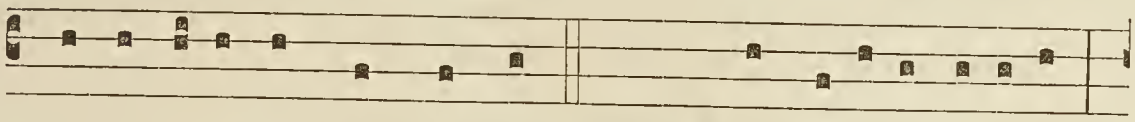
ou *ut si*, la prière elle-même, contenue dans les paroles *præsta quæsumus, concéde propítius*, ou autres semblables.

Observation de l'accent.

C'EST surtout dans ces sortes de chant que l'on doit chercher, selon le conseil des *Instituta Patrum*, à bien grouper les mots, conformément au sens de la phrase, et à sauvegarder autant que possible les droits de l'accent tonique. *In omni textu Lectionis, Psalmodiæ vel cantus*, ACCENTUS *sive* CONCENTUS *verborum (in quantum suppetit facultas) non negligatur, quia exinde permaxime redolet intellectus.* (*Scriptores*, t. I. p. 6.) C'est par respect pour l'accent que dans plusieurs des récitatifs précédents, comme aussi dans le chant des Psaumes, dont nous nous occuperons plus loin, on a recours, lorsque la formule mélodique le permet, à des anticipations comme celles-ci :



Ecce virgo concípi- et et pári- et fíli- um, et vocábitur



nomen ejus Emmá- nu- el. *et non pas....* et pári- et fíli- um.. .

nomen ejus Emmá- nu- el.

Rôle de la quantité.

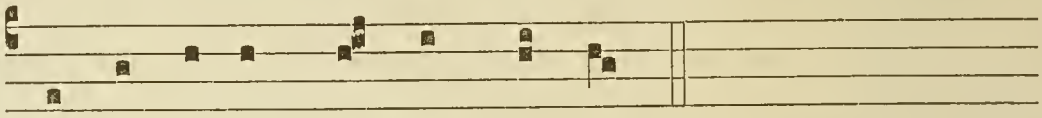
IL semble qu'à l'origine on ait fait aussi quelque attention à la quantité des syllabes. On sait en effet que parmi les pieds métriques propres à terminer harmonieusement une phrase, les orateurs latins affectionnaient plus particulièrement le *dichorée*, comme *ādjŭvēmŭr*, ou le simple *chorée* suivi d'un *molosse* : *mūndŭs ēxsūltāt*. Il est remarquable que les deux formules mélodiques du chant des Préfaces semblent précisément calquées, l'une sur le *chorée* et le *molosse*, l'autre sur le *dichorée*.

mori- ēndŏ dēstrūxīt. resurgéndo rēpārāvīt.

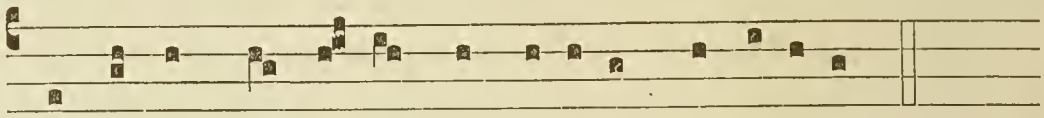
Le texte qui le premier a été chanté sur cette mélodie se trouvait probablement dans ces conditions métriques, et une fois le double type mélodique créé, on l'a conservé, sans plus s'inquiéter de faire concorder avec lui les textes nouveaux. Toutefois dans les Préfaces, comme aussi dans la plupart des Oraisons, la fin des phrases, de la dernière surtout, offre presque toujours l'une ou l'autre des deux combinaisons données plus haut, ou une combinaison équivalente.

Chant du Te Deum.

Nous ne voulons pas clore ce chapître sans faire remarquer à nos lecteurs le caractère particulier du chant de l'hymne *Te Deum*. Nous ne sortons pas de notre sujet en en parlant ici, car nous y voyons dans tout son épanouissement la modulation propre aux récitatifs les plus anciens. Il suffit pour s'en rendre compte, de comparer les débuts de la Préface avec la première phrase de l'hymne dont nous parlons.



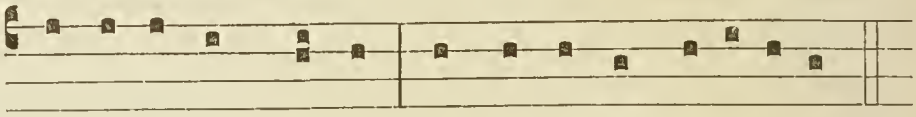
Per ómni- a.... Sur-sum corda.



Te De- um laudámus, te Dóminum confitémur.

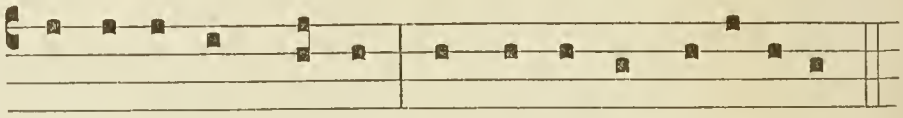
L'affinité n'est ni moins grande ni moins évidente dans ce qui suit. La manière dont cette mélodie est notée dans les diverses éditions de chant présente, il est vrai, des variantes assez notables; ces variantes tiennent à plusieurs causes, dont la principale semble être l'habitude que l'on a prise, à une époque déjà ancienne et dans certains pays, de substituer la note *ut* à la note *si*, quand la mélodie monte du *la*. Ainsi :

au lieu de



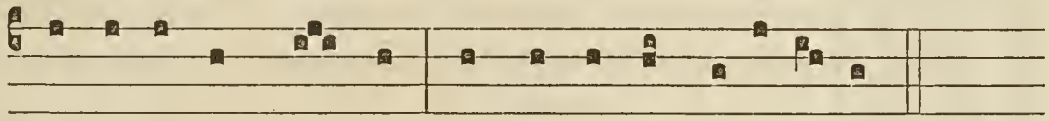
Te ætérnum Patrem omnis terra venerátur.

on a écrit :



Te ætérnum Patrem omnis terra venerátur.

Ensuite, pour sauver la dureté de cette tierce, surtout lorsqu'on en a alourdi le chant en pesant davantage sur les notes, on a comme instinctivement rempli les intervalles, et insensiblement modifié la phrase, qui est arrivée à se transformer de cette sorte, ou d'une manière analogue à celle-ci :



Te ætérnum Pa-trem omnis terra venerá-tur.

Le Te Deum *est un Psaume avec son Antienne.*

Nous devons faire remarquer de plus que cette composition a une allure psalmodique évidente, si bien que l'Antienne même s'y trouve. Les paroles *Ætérna fac* sont en effet sur une modulation d'Antienne, trois fois répétée, et suivie des versets tirés de l'Ecriture, qui n'étaient primitivement que les prières ordinaires de l'office matutinal, dans le genre de celles qui se récitent encore à Prime, ou à Complies avant l'Oraison; plus tard ces versets se sont trouvés incorporés au *Te Deum.* De même que dans la Psalmodie on observe ou on néglige, selon les circonstances, la formule d'intonation; ainsi dans le *Te Deum* voit-on chaque verset et même, dans certains livres, chaque demi-verset commencer *ex abrupto* sur la dominante sans modulation préalable, et dans d'autres offrir un début plus orné. Mais il est temps d'aborder la question des Psaumes proprement dits, et des autres chants de l'Office qui sortent davantage du caractère récitatif.

Chapitre XVI. — DES PSAUMES, DES ANTIENNES ET DES RÉPONS.

De l'affinité que présentent entre elles les diverses modulations dont se composent les récitatifs liturgiques, nous nous sommes trouvés en droit de conclure que ces récitatifs dérivent tous d'une même source et appartiennent à une même tradition. Cette tradition, croyons-nous, est celle de l'antiquité toute entière, des Grecs et par conséquent des Romains, aussi bien que celle des Juifs. Les opinions émises sur ce sujet par les auteurs, dont les uns soutiennent que les chants de l'Eglise ont été empruntés aux *nomes* grecs, et les autres qu'ils viennent du moins en partie de la synagogue, peuvent facilement se concilier, pourvu qu'on ne veuille pas poser une thèse trop absolue, comme s'il s'agissait de mélodies reproduites exactement note pour note. Dès l'origine, l'Office divin dans l'Eglise se présente comme une tradition antérieure; ainsi quand les Actes des Apôtres nous rapportent que Pierre et Jean montèrent au temple pour prier, *ad horam orationis nonam*, on voit assez clairement, par l'expression même dont se sert saint Luc, qu'ils allaient prendre part à une prière liturgique. L'existence, en ce qui concerne la louange divine, d'une tradition passant de l'ancienne loi dans la nouvelle, résulte d'ailleurs du fait seul que les Psaumes et les Cantiques de l'ancienne loi sont devenus de plein droit l'apanage de la sainte Eglise, qui en fait encore et en fera jusqu'à la fin des siècles le texte principal de ses chants. Dans ces conditions, il n'est guère possible de supposer que l'Eglise a recueilli les paroles sans garder aucune réminiscence de la manière dont on s'en servait et des mélodies sur lesquelles on les chantait.

La tradition du chant remonte à l'antiquité.

Quant à l'usage liturgique des Psaumes et des Cantiques, c'est-à-dire au partage du texte et à la distribution des rôles entre les chœurs et le peuple, nous remarquons dans la liturgie chrétienne trois manières principales, qui étaient également en usage dans la liturgie mosaïque.

Trois manières de chanter les Psaumes.

La première consiste à faire répéter par le peuple ou par les chantres les paroles prononcées par le lecteur ou les chantres :

c'est ce que l'on appelle proprement *répondre*, et les chants basés sur ce premier procédé sont appelés *Répons*. Ainsi par exemple, le chantre dit : *Amávit eum Dóminus et ornávit eum;* le chœur reprend : *Amávit eum Dóminus et ornávit eum;* le chantre dit un verset et le chœur redit le *Répons*, c'est-à-dire répète en tout ou en partie ce qu'il a déjà *répondu*. C'est là notre Répons bref. Autrefois les Répons prolixes c'est-à-dire les Répons qui suivent chacune des Leçons de Matines, comme aussi le Répons sur les degrés, ou Graduel, qui suit l'Epître, se chantaient de la même manière; c'est-à-dire que le chantre donnait d'abord le corps du Répons jusqu'au verset, le chœur le répétait avec les mêmes paroles et le même chant et enfin le reprenait de nouveau après le verset. C'est encore ainsi que se chante l'*Allelúia* de la Messe. Cet usage fait comprendre pourquoi, par exemple, le verset du Graduel *Priúsquam* reste en suspens après *dixit mihi* : autrefois on reprenait immédiatement : *Priúsquam te formárem.* *Répons.*

La seconde manière consistait à intercaler dans la suite du Psaume ou du Cantique une sorte de refrain primitivement très-court, appelé *Antienne*. A l'origine, l'Antienne se chantait de deux en deux versets; plus tard on ne la fit plus habituellement entendre qu'au commencement et à la fin du Psaume. L'Antienne de l'Invitatoire ou au moins sa dernière partie se chante encore ainsi après chaque deux versets. Bien qu'elle se répète au début en manière de Répons, la manière dont elle s'entremêle au Psaume l'a fait regarder comme une Antienne. On aura une idée plus exacte encore du caractère de l'Antienne en se rappelant la manière de chanter le Psaume *Venite* au jour de l'Epiphanie dans l'office romain, ou bien les Psaumes pour la consécration des autels d'après le Pontifical. *Antiennes.*

Dans les Répons, les versets sont plus ou moins nombreux, et communément choisis dans le Psaume. Quelques Répons, comme par exemple *Aspíciens a longe*, du premier Dimanche de l'Avent, et *Líbera me*, de l'Office des morts, ont encore actuellement plusieurs versets; les autres n'en offrent plus qu'un seul.

Avec les Antiennes on chantait ordinairement tous les versets du Psaume dans leur ordre, sauf à l'Offertoire où les versets, dont l'usage ne s'est maintenu qu'à la messe des Défunts, sont

des versets choisis; mais à l'*Introït* et à la *Communion* on chantait le Psaume, en commençant par le premier verset qui, à l'*Introït*, dans l'usage actuel, est demeuré seul avec le *Glória Patri*, et a disparu de la *Communion* ainsi que le Psaume tout entier.

Chants directanés.

La troisième manière consiste à chanter le Psaume d'un bout à l'autre d'une même suite, sans rien répéter ni rien intercaler. Peu importe du reste que le chant soit dans ce cas sur une même corde ou sur plusieurs. Ainsi le *Trait* à la Messe, bien qu'il se poursuive sur une modulation variée, et soit alternée par les chœurs, est cependant *in directum*, allant tout *droit*, sans reprise ni répétition jusqu'à la fin. On voit ici à quel ordre d'idées appartient l'expression *in directum*, et comment on désigne par là simplement la manière dont le texte se combine, nullement la variété plus ou moins grande des intervalles mélodiques.

Autres manières de classer les mélodies.

Sous ce dernier rapport nous avons également distingué trois sortes de chants : 1° ceux qui restent sur une même corde: ces chants *recto tono* sont directanés ou non; 2° ceux où l'on marque seulement la fin des phrases ou des divisions principales au moyen d'un accent musical, ou d'une cadence mélodique plus ou moins prononcée; 3° ceux dans lesquels la voix parcourt avec plus de variété et de liberté les divers degrés de l'échelle.

Enfin nous avons eu, à un autre point de vue encore, 1° les chants syllabiques, qui n'ont par syllabe qu'une seule note; 2° ceux qui n'ont sur la même syllabe qu'un seul groupe; 3° ceux qui s'épanouissent sur la même syllabe en traits mélodiques plus ou moins prolongés.

Toutes ces différentes manières d'envisager les compositions liturgiques sont nécessaires à connaître pour comprendre les auteurs anciens, qui ne disent pas toujours assez clairement en quel sens ils prennent telle ou telle expression, et à cause de cela n'ont pas toujours été bien interprétés.

Revenons aux Antiennes et aux Répons. Nous avons suffisamment expliqué les chants directanés, en parlant au chapître précédent des *récitatifs* qui le sont presque tous.

Chant des Psaumes.

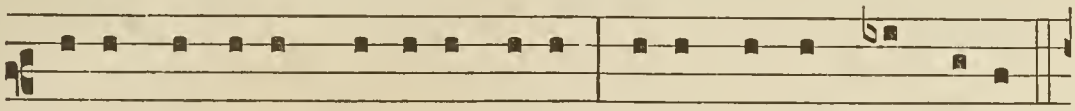
Les Psaumes paraissent s'être d'abord chantés très-simplement, si l'on en juge par les tons ambrosiens, que nous allons d'abord faire connaître, pour servir de point de départ aux

explications que nous aurons à donner des tons psalmodiques grégoriens.

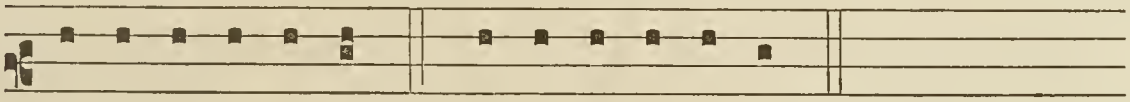
CHANT DES *PSAUMES*

selon le rit ambrosien.

RE. 1er et 2e.



Dixit Dóminus Dómino me-o : Sede a dextris me-is.



e u o u a e. e u o u a e.

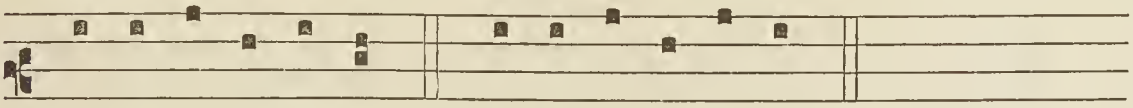
Dixit Dóminus... Sede a dextris me-is. e u o u a e.

e u o u a e. e u o u a e. e u o u a e

Dixit... Sede a dextris me-is. e u o u a e.

MI. 3e et 4e.

Dixit... Sede a dextris me-is. e u o u a e.

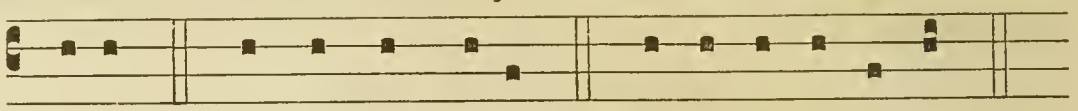


e u o u a e. e u o u a e.

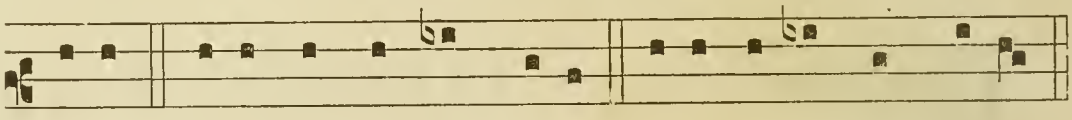
Dixit... Sede a dextris me-is. e u o u a e.

e u o u a e. e u o u a e.

FA. 5e et 6e.

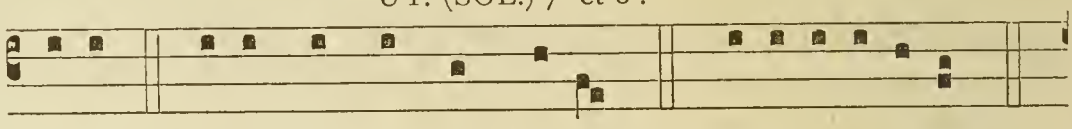


Dixit... a dextris me-is. e u o u a e.

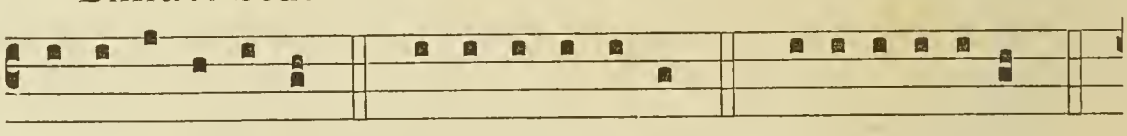


Dixit... Sede a dextris me-is. Sede a dextris me-is.

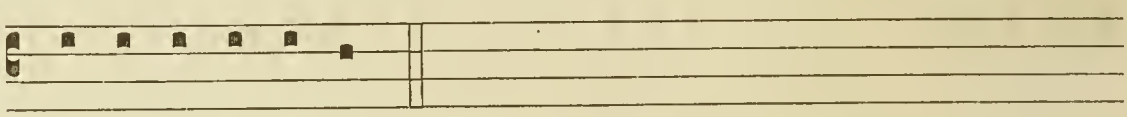
UT. (SOL.) 7e et 8e.



Dixit... Sede a dextris me-is. e u o u a e.



e u o u a e. e u o u a e. e u o u a e.



e u o u a e.

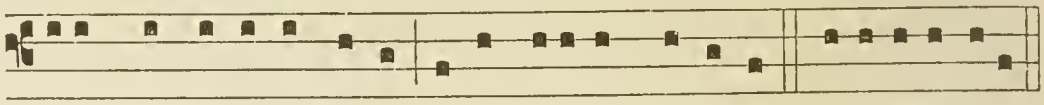
Dixit... Sede a dextris me-is. e u o u a e.

Voyons maintenant quelques Antiennes dans les différents Modes.

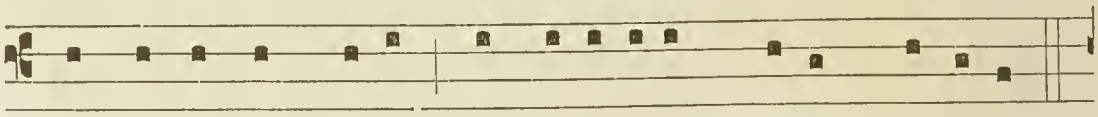
Antiennes

extraites du **Psautier** ambrosien (1618).

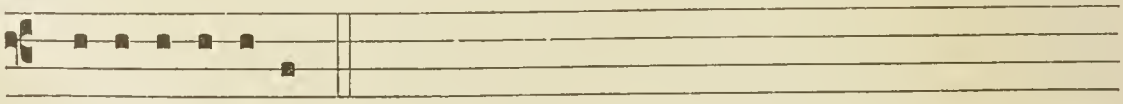
Ier et IIe.



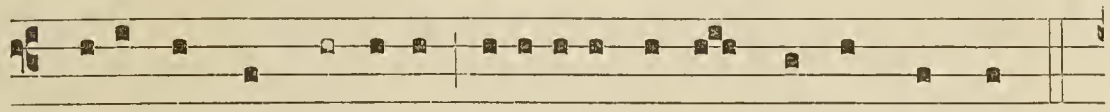
Deus, de cœlo réspice, super fíli-os hóminum. e u o u a e.



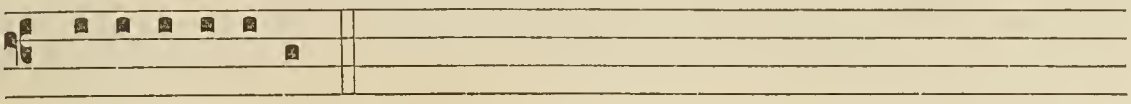
Firmaméntum me-um, et refúgi-um me-um Dóminus.



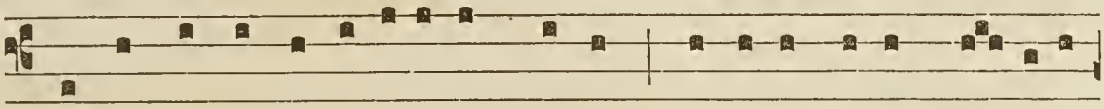
e u o u a e.



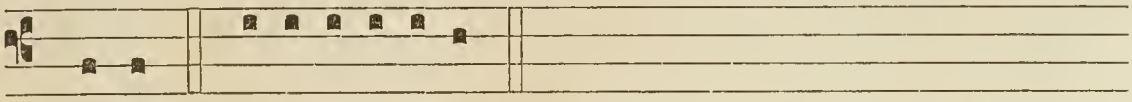
Sperántes in Dómino misericórdi- a circúmda- bit.



e u o u a e.

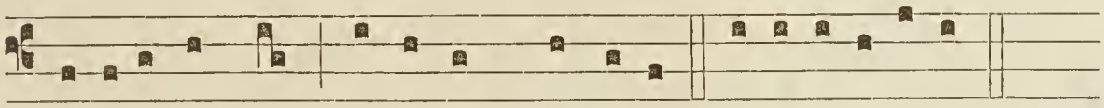


Inténde in adjutóri-um me-um Dómine De-us sa- lútis



me-æ. e u o u a e.

Fi-at pax Dómine, in virtú-te tu-a. e u o u a e.

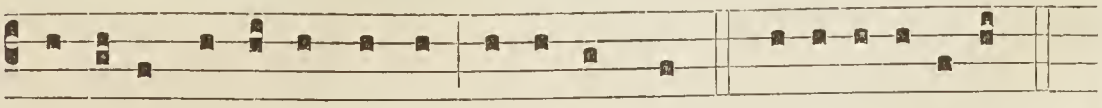


Be-áti omnes qui timent Dóminum. e u o u a e.

Exálta Dómine húmiles tuos sicut locútus es. e u o u a e.

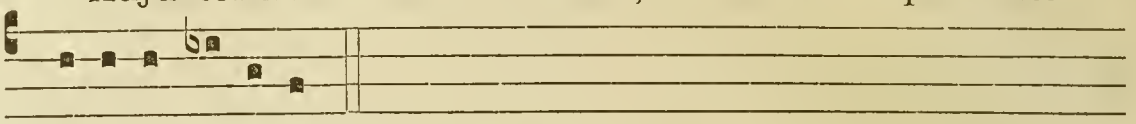
Ope-ra mánu-um tu-á- rum ne despí-ci- as Dómine.

e u o u a e.



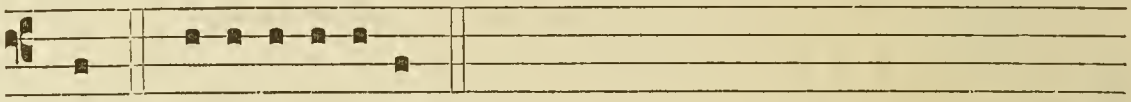
Dómine clamávi ad te exáudi me. e u o u a e.

Adjú-tor me-us esto De-us, ne de-re-línquas me.

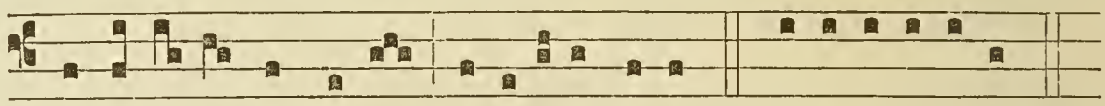


e u o u a e.

Custó-di ánimam me-am Dómine, quó-ni-am sanctus

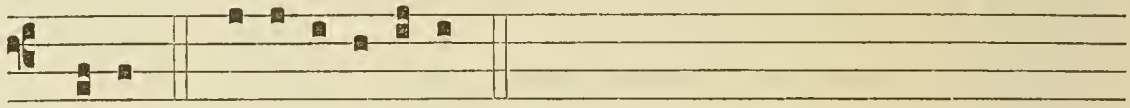


sum. e u o u a e.



Qui hábi-tas in cœlo miserére nobis. e u o u a e.

Spe- ret Isra-el in Dómino ex hoc nunc et usque in sæ-



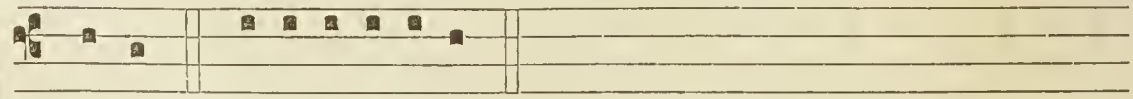
culum. e u o u a e.

IIIe et IVe.

Magnus Dóminus et laudábilis nimis. e u o u a e.

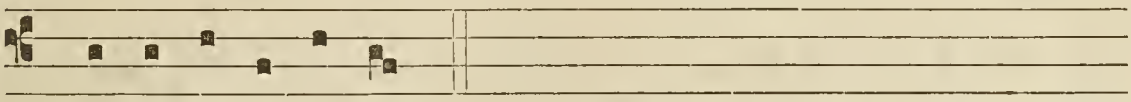
Lætétur cor quærénti-um Dóminum. e u o u a e.

Me-ménto Dómine David, et omnis mansu- e-túdinis



e-jus. e u o u a e.

Laudá-te nomen Dómini, laudá-te servi Dómi-num.

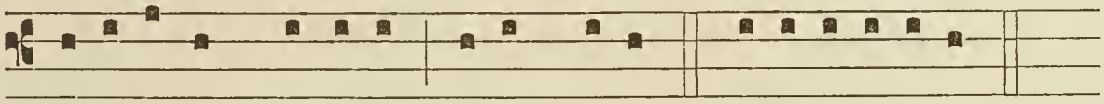


e u o u a e.

Psallam De-o me-o quándi-u e-ro. e u o u a e. *In Quadrag.*

V^e et VIe.

De-us, De-us me-us réspice in me. e u o u a e.



Benedíctus Dóminus De-us me-us. e u o u a e.

VIIe et VIIIe.

Desíderat ánima me-a ad te De-us. e u o u a e.

Jubi-láte De-o omnis terra, psalmum dícite nó-mini

e-jus. e u o u a e.

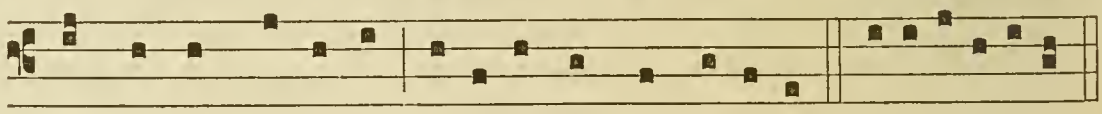
Bonum est confitéri Dómino De-o nostro. e u o u a e.

Dixit Dóminus Dó-mino me-o : Sede a dextris me-is

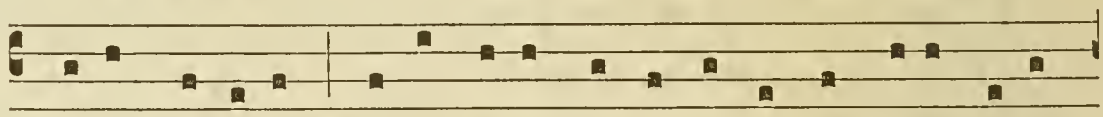
e u o u a e.

Magna ópera Dómi-ni. e u o u a e.

Mi éricors et mise-rátor et justus Dóminus. e u o u a e



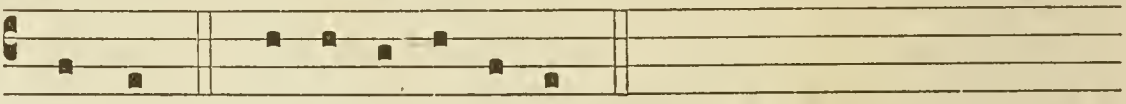
Sit nomen Dómini benedíctum in sæcula. e u o u a e.



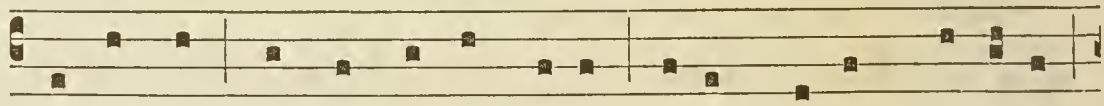
Fi-at Dómine aures tu-æ intendéntes in voce ora-

ti-ónis me-æ. e u o u a e.

In salícibus in médi-o ejus suspéndi-mus ór-gana



nostra. e u o u a e.



Effúndam in conspéctu tu-o precem me-am Dómine,

líbera me. e u o u a e.

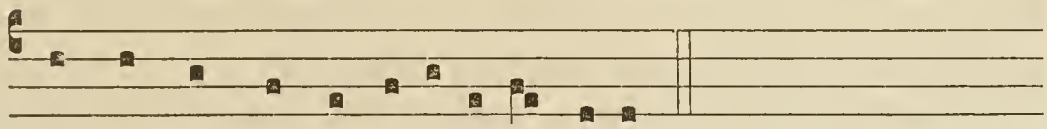
Analogie entre le Grégorien et l'Ambrosien.

Nous n'avons pas à faire remarquer l'analogie que présentent quelques-unes de ces Antiennes avec celles qui correspondent dans le Psautier romain; elle est surtout frappante, si

l'on fait attention à la leçon des manuscrits grégoriens, qui par exemple pour l'Antienne du Psaume 131 porte cette modulation encore ambrosienne :

Et omnis mansu- e- túdinis ejus.

On l'a régularisée dans beaucoup de livres de cette façon :



Et omnis mansu- etúdinis ejus.

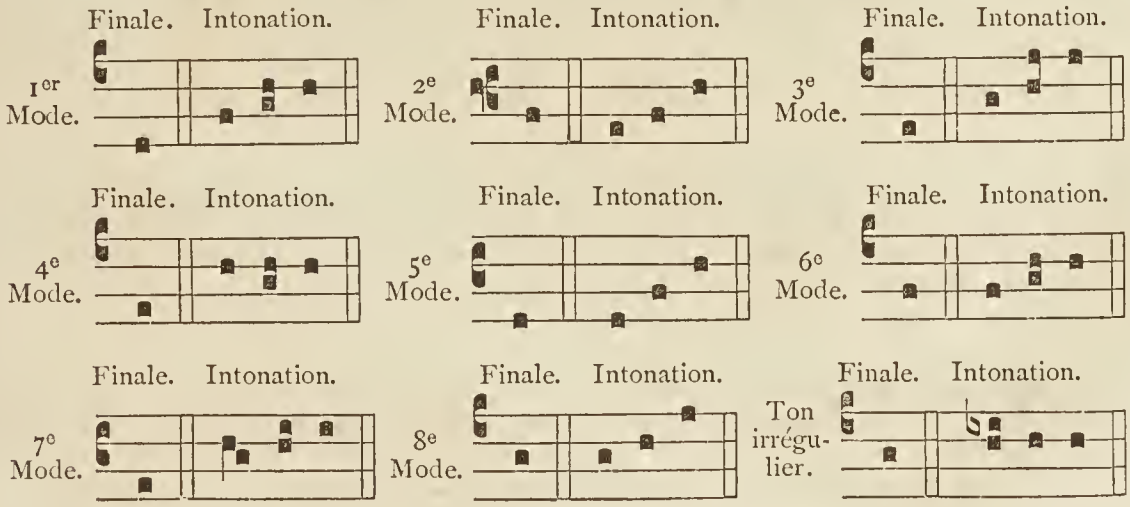
Ce qui n'a plus la même saveur d'antiquité, ni le même charme.

Lorsque des Psaumes ou des Versets se chantent soit avec Antienne, soit en manière de Répons, il est nécessaire, pour en apprécier le caractère mélodique et en comprendre les règles, de les considérer comme ne faisant avec l'Antienne ou le Répons qu'une même suite.

Chaque Psaume fait avec son Antienne un même corps.

Ainsi pour ce qui est d'abord du chant avec Antienne, celle-ci doit s'enchaîner avec les Versets de telle sorte que l'on passe du Verset à l'Antienne et de l'Antienne au Verset avec le plus de naturel possible. On sait que le Verset du Psaume dans le chant grégorien se chante sur la dominante qui varie selon les Modes. Partant de la finale de l'Antienne pour monter à cette dominante la voix les relie l'une à l'autre au moyen de ce que l'on appelle l'*Intonation* comme on le voit au tableau suivant :

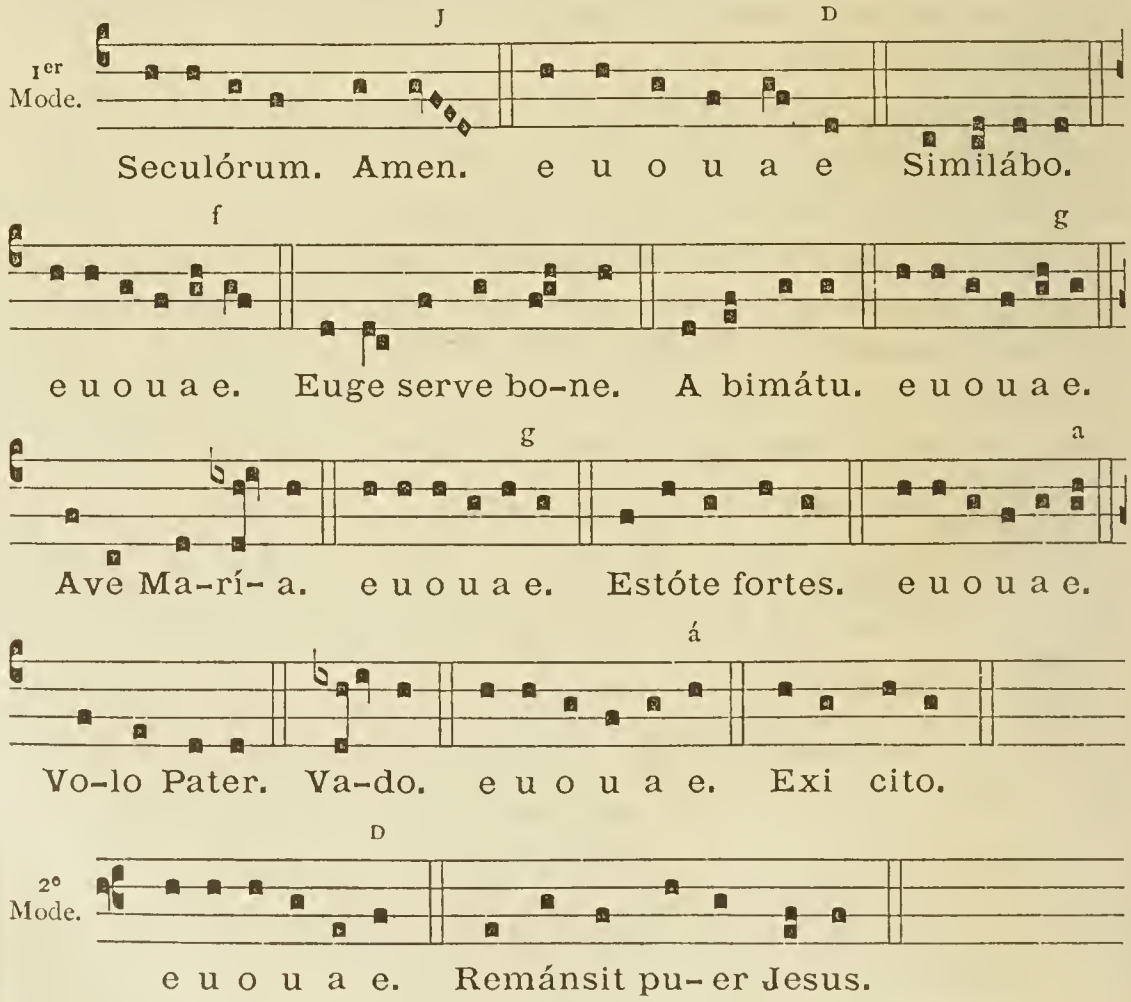
Intonations des Psaumes.

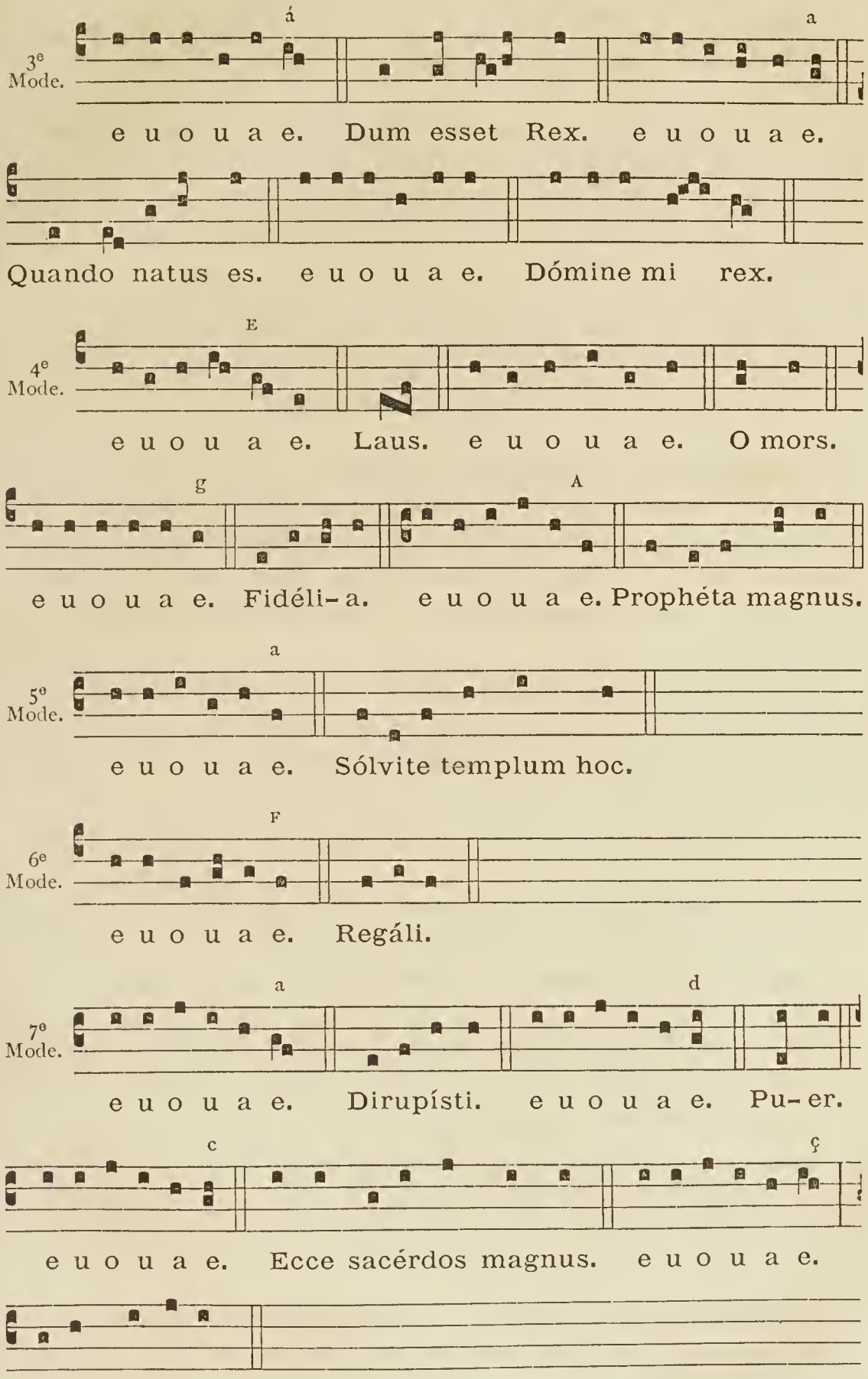


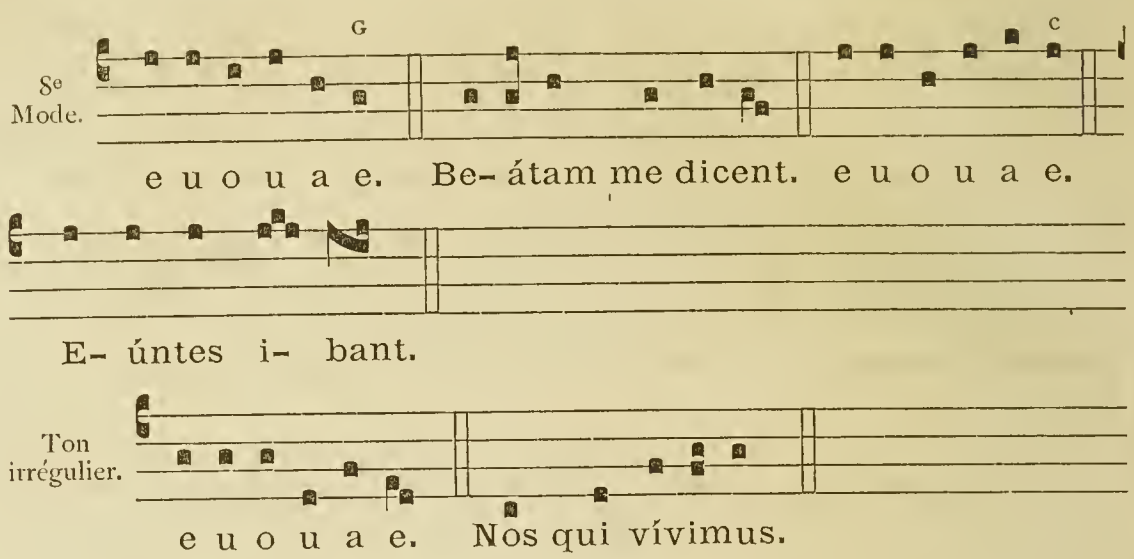
On remarque ici une différence entre l'intonation du troisième Mode et celle du huitième, composée cependant des mêmes degrés. Cette différence consiste en ce que dans le troisième Mode l'ascension du *la* à l'*ut* se fait au moyen d'une ligature, qui ne se retrouve plus au huitième Mode, où la voix au contraire procède syllabiquement. La raison en est que dans le huitième Mode l'Antienne finit en *sol* et dans le troisième en *mi*, et qu'il serait dur de monter de cette note jusqu'à l'*ut* sans ligature, tandis qu'en partant de *sol* l'ascension par degrés syllabiques n'offre pas la moindre difficulté.

Il faut aussi, dans quelque ton que l'on chante le Psaume, que le Verset se termine de manière à amener naturellement le commencement de l'Antienne avec lequel il s'enchaîne. Comme les Antiennes ne commencent pas toutes de la même manière, la terminaison des Versets, dans la plupart des Modes, varie en conséquence de diverses manières; voici dans chaque Mode les principales terminaisons que les anciens appellent *différences* :

Différences ou terminaisons psalmodiques.




3e Mode.
á
a
e u o u a e. Dum esset Rex. e u o u a e.
Quando natus es. e u o u a e. Dómine mi rex.
4e Mode.
E
e u o u a e. Laus. e u o u a e. O mors.
g
A
e u o u a e. Fidéli-a. e u o u a e. Prophéta magnus.
5e Mode.
a
e u o u a e. Sólvite templum hoc.
6e Mode.
F
e u o u a e. Regáli.
7e Mode.
a
d
e u o u a e. Dirupísti. e u o u a e. Pu-er.
c
ç
e u o u a e. Ecce sacérdos magnus. e u o u a e.
Dixit Dóminus.

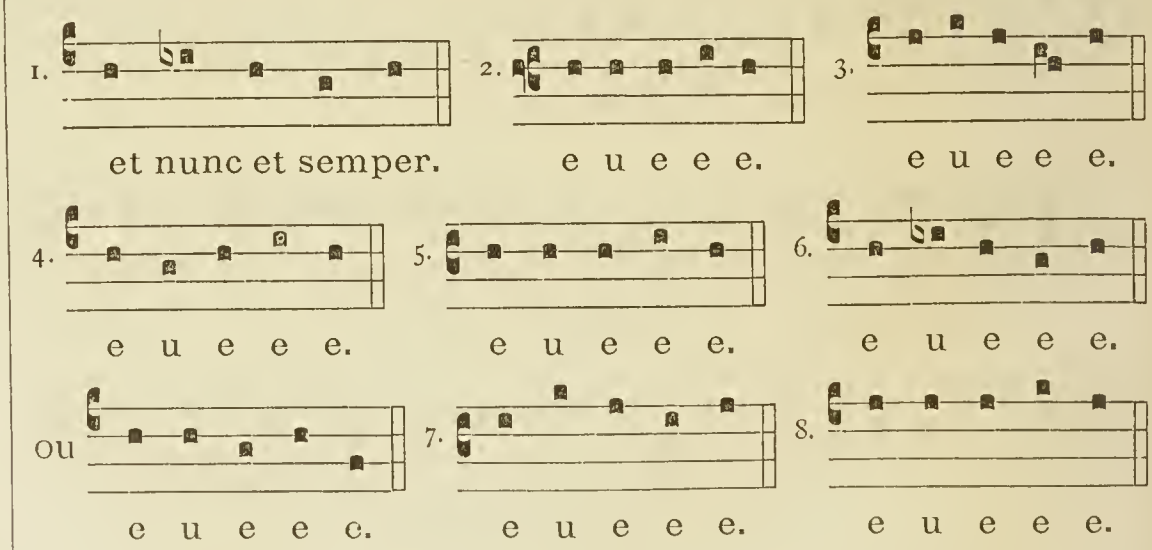


On rencontre d'autres *différences* encore dans les listes que nous ont données Bernon, Aurélien, Hucbald, Réginon, Gui d'Arezzo, etc. : plusieurs d'entre elles, ayant un caractère trop suspensif pour être employées sans que l'Antienne suive immédiatement, sont à cause de cela tombées de bonne heure en désuétude.

La médiante n'est pas soumise au même genre de variations que la terminaison : elle se modifie, et encore légèrement, sous l'influence de l'accent tonique, d'après les règles que nous allons ici résumer aussi brièvement que possible.

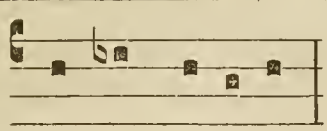
Voici d'abord la formule des médiantes pour chaque mode :

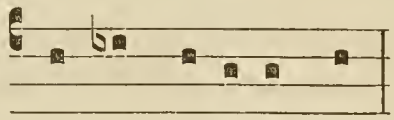
Médiantes.

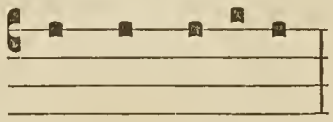


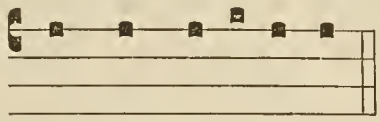
1° Dans chaque formule la note pénultième du chant doit coïncider avec celle des deux avant-dernières syllabes qui porte l'accent tonique.

Exemples :

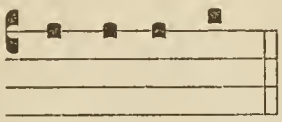

in te sperávi.

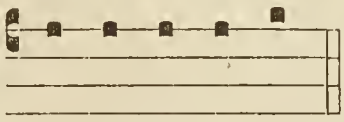

in te sperávimus.


in te sperávi.


in te sperávimus.

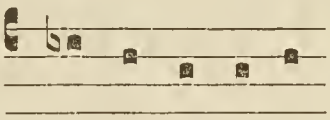
Toutefois lorsqu'à la médiante des deuxième, cinquième et huitième Modes, il se rencontre un monosyllabe ou un mot hébreu ayant l'accent sur la finale, la note pénultième du chant correspond à ce monosyllabe ou à cette finale, et y demeure suspendue, de façon à ce que la dernière note du chant est supprimée : c'est ce que l'on appelle une médiante rompue. *Médiantes rompues.*


indútus est.


De- us Isra- él.

Lorsque la médiante des autres tons finit par un mot hébreu, on traite celui-ci comme s'il était accentué à la manière latine, c'est-à-dire accentué sur la pénultième ou l'antépénultième.

On ne compte pas non plus l'accent du monosyllabe final.


De- us Isra- el.

et exáudi me.

S'il arrive, dans ce dernier cas, que le monosyllabe soit précédé d'un mot accentué à la pénultième, il n'y a pas alors de syllabe accentuée sur laquelle on puisse appuyer la note pénultième de la modulation. Faute de mieux, on prend la syllabe qui a le plus de valeur après l'accent, c'est-à-dire la finale.

lætábitur rex.

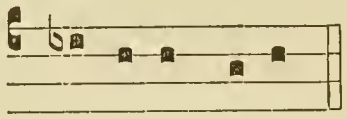
Rien ne pourrait motiver :

lætabítur rex.

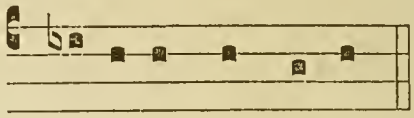
2° Dans certaines médiantes, à savoir celles des premier, troisième et septième Mode, la formule commence par une élévation de la voix à la quatrième note à partir de la fin. Il faut remarquer

Anticipations.

que cette élévation de voix constitue une sorte d'accent musical, indépendant du reste de la formule : c'est pourquoi on peut l'anticiper pour le mettre d'accord avec l'accent du texte, de façon que si la syllabe à laquelle correspond régulièrement la quatrième note dont nous parlons, c'est-à-dire la seconde syllabe avant celle que nous avons dit devoir coincïder avec la note pénultième de la formule, vient dans le mot après l'accent tonique, on anticipe l'élévation de la voix sur cet accent.



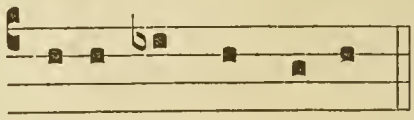
Dómino me- o.



stéri-lem in domo.

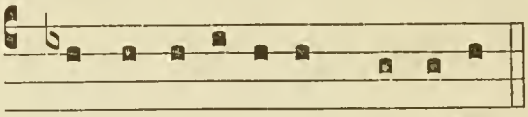
et non pas :

Dómino me- o.

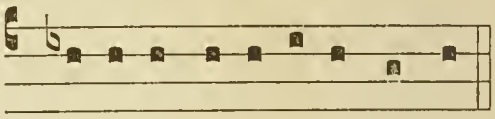


stéri- lem in domo.

Selon le besoin, les mots hébreux sont traités tantôt à la manière latine, tantôt selon les règles de l'hébreu.



Lauda Jerúsalem Dóminum.



Qui regis Isra-él intende.

Les règles que nous venons de donner à propos des médiantes des premier, troisième et septième Modes sont applicables à la terminaison du cinquième et du septième.

Nous trouvons ces règles généralement observées dans les anciens monuments; il faut avouer cependant que nos pères les ont parfois négligées et ne se sont pas toujours fait une loi aussi absolue de n'élever jamais la finale du mot. Dans un chant des Psaumes un peu rapide, cette loi peut amener en effet une certaine gêne. De plus, dans les Psaumes de l'Introït, et par conséquent dans le ton solennel propre aux Cantiques Evangéliques, la modulation présente des groupes de notes qui exigent ou permettent un rhythme plus indépendant du texte.

Rapport entre le ton des Versets à l'Introït et celui des Psaumes de l'Office.

Le ton des Psaumes à l'Introït dérive du ton ordinaire, comme les deux exemples suivants suffiront à le démontrer :

7e Mode.

Eructávit cor me-um verbum bonum, dico ego ópera me- a Re- gi.

Eructávit cor me- um ver-bum bo-num, di-co ego ópera me-a Re- gi.

8e Mode.

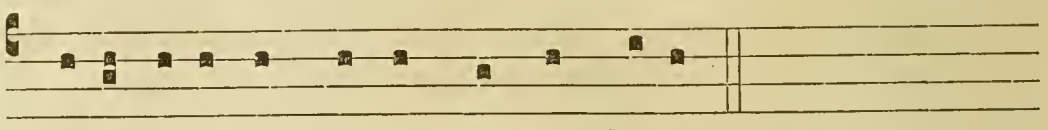
Eructávit cor me-um verbum bonum, dico ego ópera me- a Regi.

Eructávit cor me-um verbum bonum, di-co ego ópera me- a Regi.

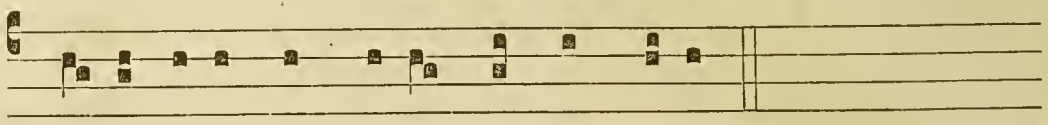
Le B dans la psalmodie du quatrième Mode.

En faisant la même comparaison dans le quatrième Mode, on comprend combien est fautif le *b mol* introduit dans les livres modernes aux Introïts de ce Mode.

Le *si*, qui est naturel dans la psalmodie ordinaire du quatrième, est répété au ton solennel, comme le *ré* dans celle du huitième, et doit par conséquent rester naturel.



Eructávit cor me- um verbum bonum.



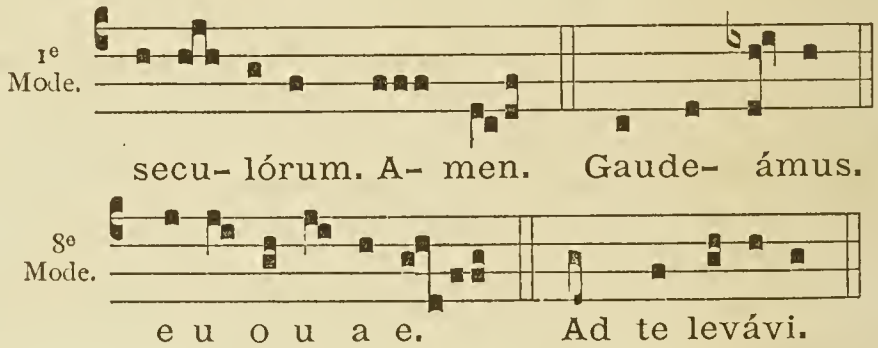
E-ructávit cor me- um verbum bonum.

En bémolisant cette note *si* on altère gravement la mélodie; et c'est ici surtout qu'Elie Salomon, dont nous avons cité les paroles indignées à propos du *b mol* dans les Leçons, aurait raison à ce qu'il semble, de crier au scandale.

Terminaisons des Versets aux Introïts.

Il y a aussi pour la terminaison du Psaume dans les Introïts, des *différences* en rapport avec les premiers mots de l'Antienne. Seulement elles sont moins nombreuses, et ne peuvent plus être usitées qu'avant la reprise de l'Introït, aux mots *Amen.*

En voici deux exemples :



A chaque page du Graduel et de l'Antiphonaire grégorien, on remarque le même soin à tout harmoniser selon les règles du goût le plus délicat, de façon à ce que non-seulement chaque phrase prise isolément coule avec ce naturel et cette limpidité qui sont le cachet des œuvres à la fois simples et belles, mais qu'elles se succèdent et s'enchaînent les unes aux autres toujours avec aisance et douceur.

Répons.

Sous ce rapport, les Répons soit ceux de Matines, soit celui de la Messe, appelé Graduel, ne sont pas moins bien composés que les Antiennes. Les Versets, même dans les riches vocalises du Graduel, conservent un caractère récitatif très marqué. De même que pour les Psaumes et les Antiennes, la fin des Versets s'agence soit avec le corps même du Répons, soit avec la reprise ou *réclame* d'une manière toujours simple et naturelle.

Modes grégoriens.

Peut-être serait-ce ici le lieu d'exposer la théorie des Modes de la musique grégorienne. Mais pour l'approfondir, il nous faudrait entrer dans des explications plus spéculatives que pratiques, et plus longues que ne le comporte le cadre de cet ouvrage. Contentons-nous de quelques observations.

La loi des Modes dans le chant n'est que l'application à la composition musicale de la loi d'unité nécessaire à toute œuvre d'art. L'unité mélodique d'un morceau de plain-chant résulte principalement de deux choses : de ce qu'il y a dans ce morceau 1° une note principale de *récitation*, autour de laquelle la voix aime de préférence à se mouvoir : c'est ce que l'on nomme la *dominante*; et 2° une note principale de *cadence*, sur laquelle la voix vient de préférence se reposer : cette note est la *finale*. Dans les récitatifs proprement dits, il y a, comme nous l'avons vu, diverses dominantes et diverses formules de cadences, qui permettent d'établir, pour ces récitatifs mêmes, une certaine classification, sans que toutefois on puisse les ranger dans des *Modes* très caractérisés. Les Antiennes et les Répons, surtout en ce qui concerne les cadences, présentent moins de vague, une allure mélodique plus appréciable, un *Mode* ou manière d'être plus facile à déterminer ou à classer.

On sait que les théoriciens distinguent communément huit Modes, ayant pour finales et pour dominantes respectives celles que nous représente le tableau suivant :

	Finale.		*Dominante.*		*Finale.*		*Dominante.*
I.	RE	—	LA	ou	LA	—	MI
II.	RE	—	FA	ou	LA	—	UT
III.	MI	—	UT	ou	SI	—	SOL
IV.	MI	—	LA	ou	SI	—	MI
V.	FA	—	UT	ou	UT	—	SOL
VI.	FA	—	LA	ou	UT	—	MI
VII.	SOL	—	RE				
VIII.	SOL	—	UT				

Modes authentiques et Modes plagaux.

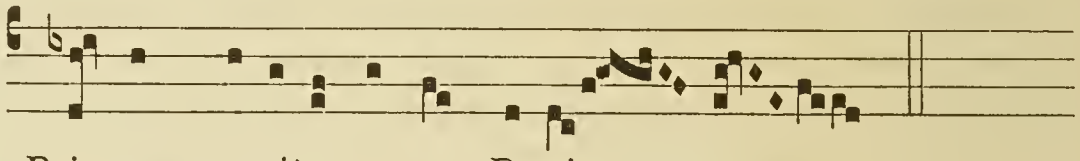
Dans la série des Modes, les impairs sont dits *authentiques*, c'est-à-dire principaux ou primitifs; les autres *plagaux*, c'est-à-dire collatéraux ou dérivés. Chaque Mode authentique a la même finale que le plagal correspondant : les notes qui sont dans la quinte au-dessus de cette finale se trouvent communes à l'authentique et au plagal. Les Antiennes du Psautier ambrosien que nous avons données plus haut dépassent à peine cette

quinte : c'est pourquoi, l'authentique et le plagal dans ce cas ne font qu'un Mode; et c'est probablement cette circonstance qui a fait dire que S. Ambroise a inventé les quatre Modes authentiques, auxquels S. Grégoire aurait ajouté les Modes plagaux. Il est moins facile de savoir pourquoi les Orientaux, qui ont aussi dans leur musique des Modes authentiques et des Modes plagaux, attribuent les premiers à David et les seconds à Salomon.

Pour apprendre à discerner le caractère de chacun des huit Modes, les anciens ont composé huit formules ou mélodies-types dont nous avons déjà parlé et que nous reproduisons ici.

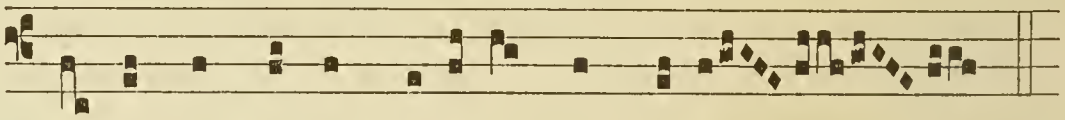
Formules des huit Modes.

I.



Primum quærite regnum De- i.

II.

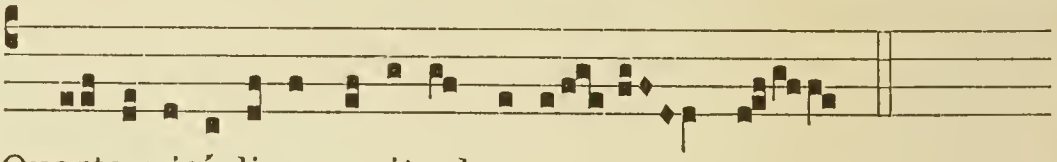


Se-cúndum autem símí-le est hu- ic.

III.

Térti- a di-es est quod hæc facta sunt.

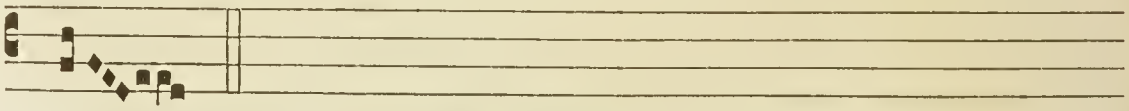
IV.



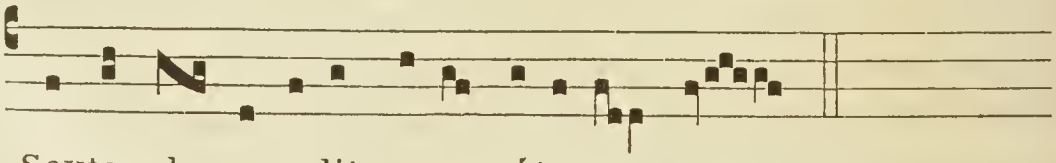
Quarta vigí-li- a venit ad e- os.

V.

Quinque prudéntes intravérunt ad núpti-as.

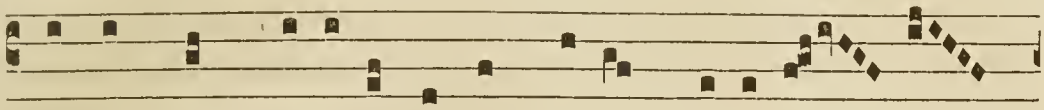


VI.

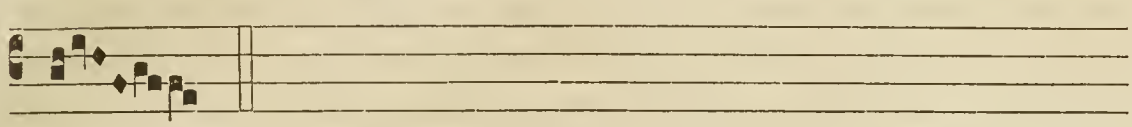


Sexta hora sedit super púte- um.

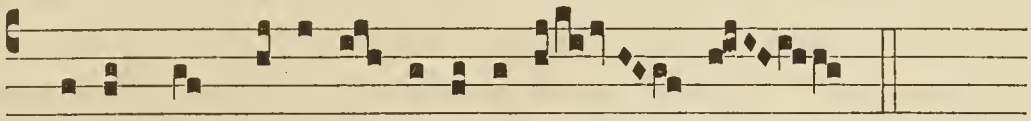
VII.



Septem sunt Spíritus ante thronum De-i.



VIII.



Octo sunt be-ati- túdines.

On ne peut trop admirer, dans le répertoire grégorien, la manière dont les diverses parties de chaque morceau se combinent et s'enchaînent, la physionomie propre qui a pu être donnée à chaque genre de chant et qui, sans nuire à l'expression spéciale à chaque mélodie, permet de distinguer un Introït ou une Communion d'un Offertoire, celui-ci d'un Graduel ou d'un Répons de Matines. Malgré la gêne que semblerait devoir imposer la réalisation de conditions aussi complexes, la mélodie se fond toujours avec le texte, fait avec lui un même corps, et se prête à tous ses mouvements, lui donne de la force, sans en perdre elle-même; et tout cela sans apprêt, sans prétention, sans moyens extraordinaires, avec les seules ressources de la gamme diatonique, et d'un rhythme toujours simple et peu apparent, quoique en réalité très-riche et très-varié.

Reproduisons ici à ce propos une page de Baini, traduite littéralement de son *Mémoire historique et critique sur la vie et les œuvres de Palestrina.* (Rome, 1828.)

Témoignage de Baini.

" Les mélodies véritables et anciennes du chant grégorien (quoique puissent dire et écrire contre mon assertion tous ceux qui font de la musique) sont absolument inimitables. On peut les copier, on peut les adapter, Dieu sait comme! à d'autres paroles; mais en créer de nouvelles, aussi riches que les anciennes, cela ne peut se faire, cela ne s'est jamais fait.

" Je ne dirai pas que la plupart de ces mélodies furent l'œuvre des premiers chrétiens; que plusieurs sont de l'antique synagogue, et par conséquent nées,—qu'on me permette l'expression, — quand l'art était vivant. Je ne dirai pas que beaucoup sont

l'œuvre de S. Damase, de S. Gélase et principalement de S. Grégoire-le-Grand, Pontifes singulièrement inspirés de Dieu à cette fin. Je ne dirai pas que plusieurs ont été composés par de très-saints et très-savants Moines, qui florissaient au huitième, neuvième, dizième, onzième et douzième siècles; et nous savons tous, relativement à leurs œuvres, qu'avant de les écrire, ils se munissaient de la prière et du jeûne. Je ne dirai pas, comme l'attestent tant de monuments conservés jusqu'à nous, qu'avant de composer un chant ecclésiastique les auteurs observaient la nature, le caractère, le sens des paroles et la circonstance dans laquelle ce chant devait être exécuté; classant ensuite les résultats de cette étude, ils déterminaient le mode ou ton correspondant soit pour l'acuité ou la gravité du chant, soit pour le mouvement ou le rhythme, soit pour la disposition des demi-tons, soit pour les allures particulières des modulations, soit pour la marche propre des mélodies. Ils distinguaient le caractère propre aux chants de la Messe de celui qui convient à l'Office : autre était le style de l'Introït, autre celui du Graduel ou celui du Trait; autre celui de l'Offertoire, autre celui de la Communion, des Antiennes et des Répons; différente aussi était la psalmodie après l'Antienne de l'Introït et la psalmodie dans les heures canoniales; différent enfin était le chant à exécuter par une seule voix ou par le chœur. Et tout cela, ils le circonscrivaient dans la limite de quatre, de cinq, tout au plus de six cordes; et quelquefois, mais bien rarement, entre sept et huit intervalles. Je ne dirai rien, je le répète, de ces choses en particulier; mais j'affirme que le chant ancien est admirable et inimitable par une finesse d'indicible expression, par un pathétique émouvant, par une simplicité toute naturelle; qu'il est toujours frais, toujours neuf, toujours vert, toujours beau; qu'il ne se flétrit pas, qu'il ne vieillit jamais.... tandis que les mélodies modernes arrangées ou surajoutées, depuis le milieu du treizième siècle jusqu'à nos jours, ne peuvent se faire entendre, sans que tout de suite elles apparaissent ce qu'elles sont, stupides, insignifiantes, fastidieuses, rugueuses et incohérentes. (Tom. 1. p. 81.) "

Caractère propre de chacune des parties de la Messe ou de l'Office.

De ce que l'art moderne, comme le dit malheureusement avec trop de raison l'illustre *maestro* romain, n'a plus le secret de cette musique d'autrefois, faut-il en conclure que ce secret

soit perdu absolument et sans retour? Nous ne le croyons pas, et tout ce que nous avons exposé dans le cours de cet ouvrage témoigne, ce nous semble, du contraire. Il est vrai que pour reprendre goût au plain-chant, en retrouver l'esprit, et apprendre à en composer du nouveau qui ne soit pas trop indigne de l'ancien, il faut connaître celui-ci, et par conséquent l'étudier; le connaître et l'étudier en lui-même, tel qu'il est et non pas tel que l'ont fait soit les erreurs des copistes distraits ou maladroits, soit les retouches beaucoup plus déplorables de ceux qui depuis deux cents ans ont voulu mettre à la mode du jour l'œuvre des siècles. Or cette connaissance et cette étude sont possibles, disons mieux, sont faciles. Il est facile de restaurer, en quelque sorte note pour note, la phrase grégorienne, facile aussi de retrouver la manière de l'exécuter.

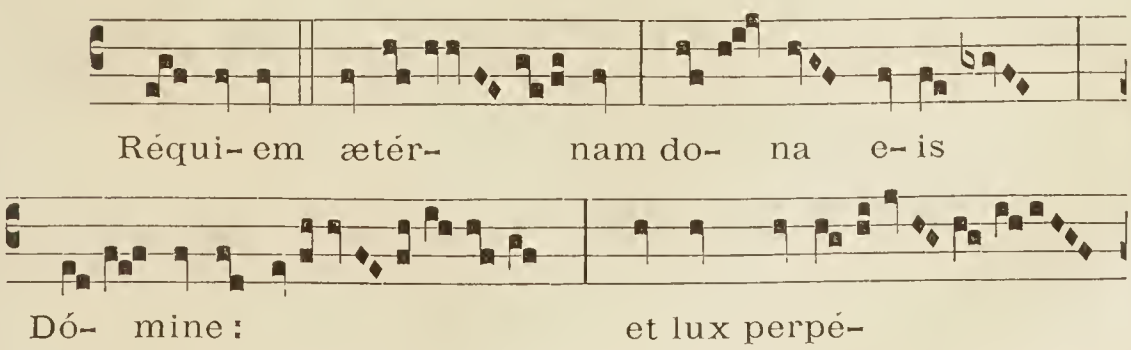
Le secret du chant grégorien peut être retrouvé.

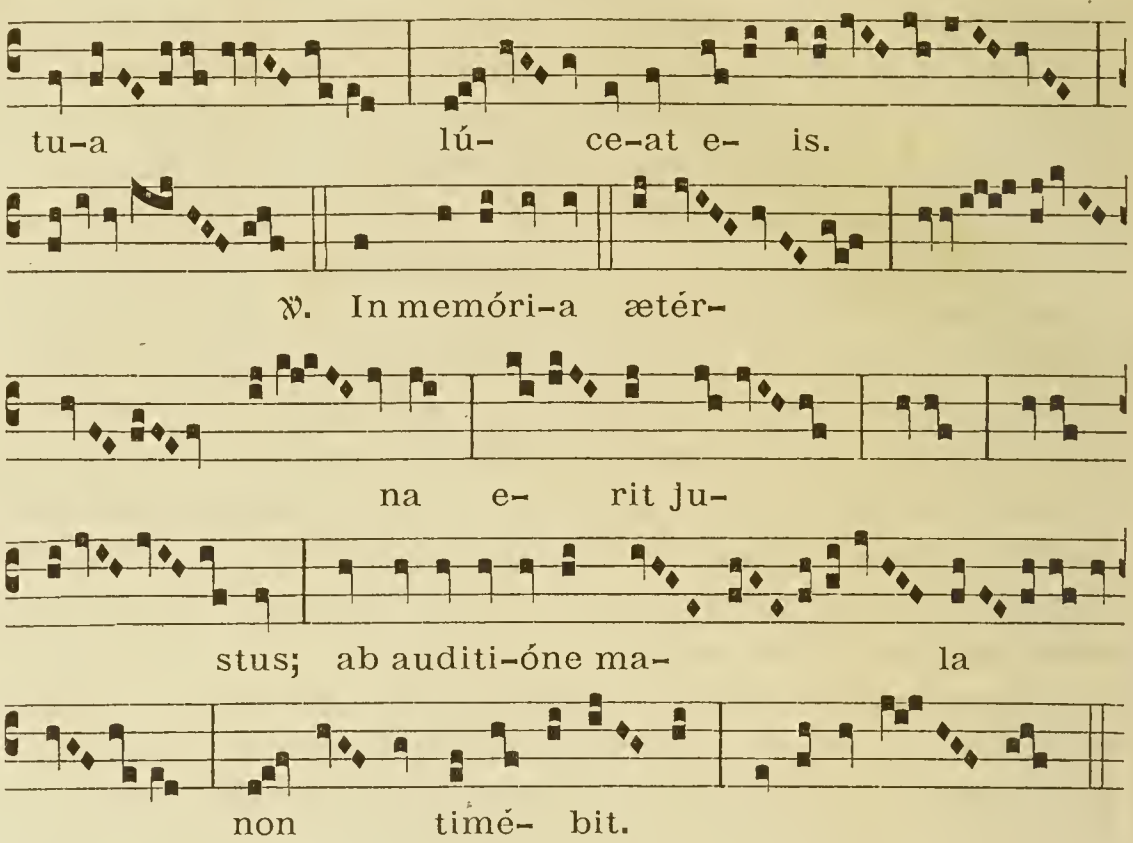
Et en effet, il nous reste heureusement encore des monuments assez nombreux et assez concordants pour reconstituer la plupart des morceaux du répertoire grégorien dans toute leur pureté primitive. Si à la longue quelques variantes se sont glissées même dans les manuscrits, si vers la fin, c'est-à-dire à partir du quatorzième siècle, la notation est moins soignée et la forme des groupes plus ou moins altérée; il n'en est pas moins vrai que, même à travers ces variantes et ces altérations, on reconnaît la phrase grégorienne. Comme exemple, voyons le le chant du Graduel de la Messe des Morts, tel que le donne le *Sacerdotale Romanum* auquel nous renvoie le Cérémonial des Evêques (liv. 1. chap. 27.) et comparons-le avec la version des manuscrits.

De nombreux documents ont conservé la note.

Graduel *Requiem æternam*

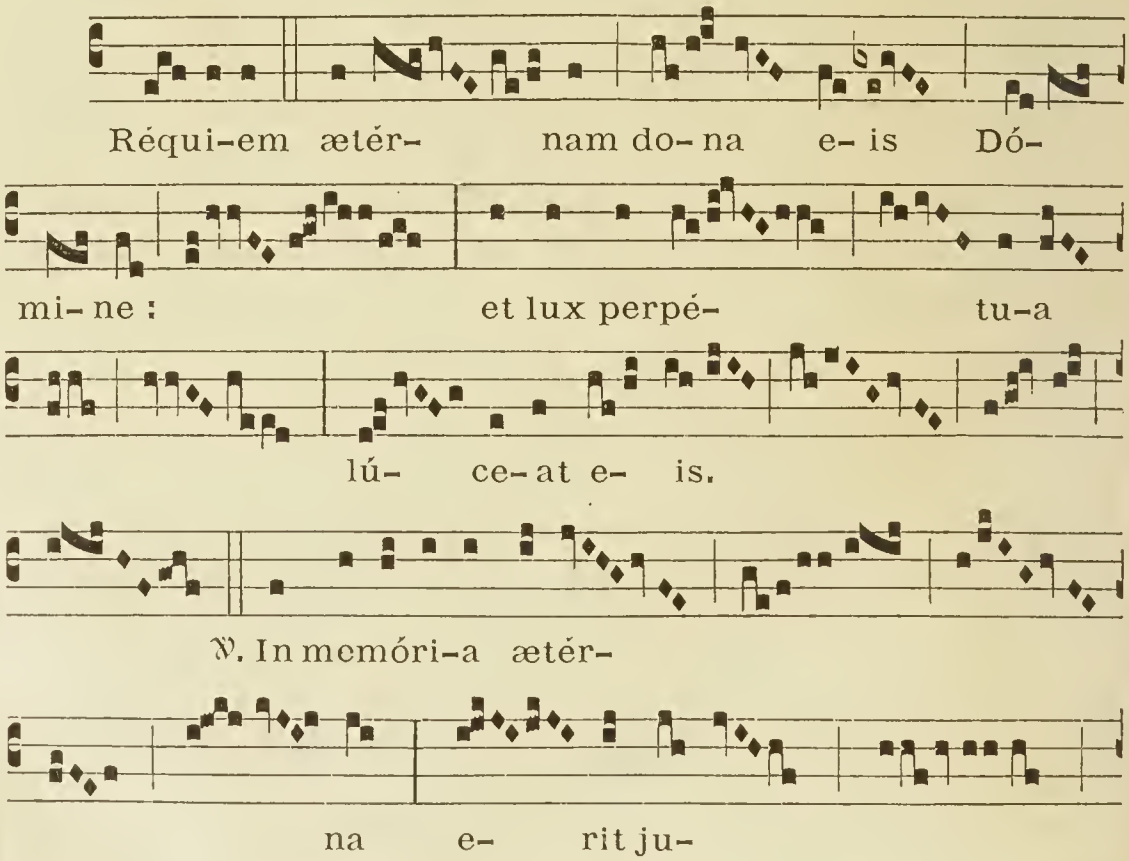
extrait du Sacerdotale Romanum,—(Venetiis, M.CCCCC.XXIII.)
approuvé par le Pape Léon X. (MD.XX.)

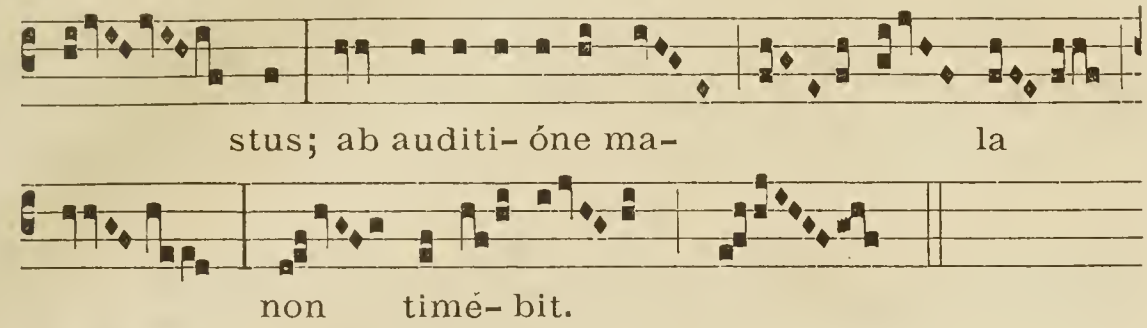




GRADUEL *REQUIEM ÆTERNAM*

d'après les manuscrits.

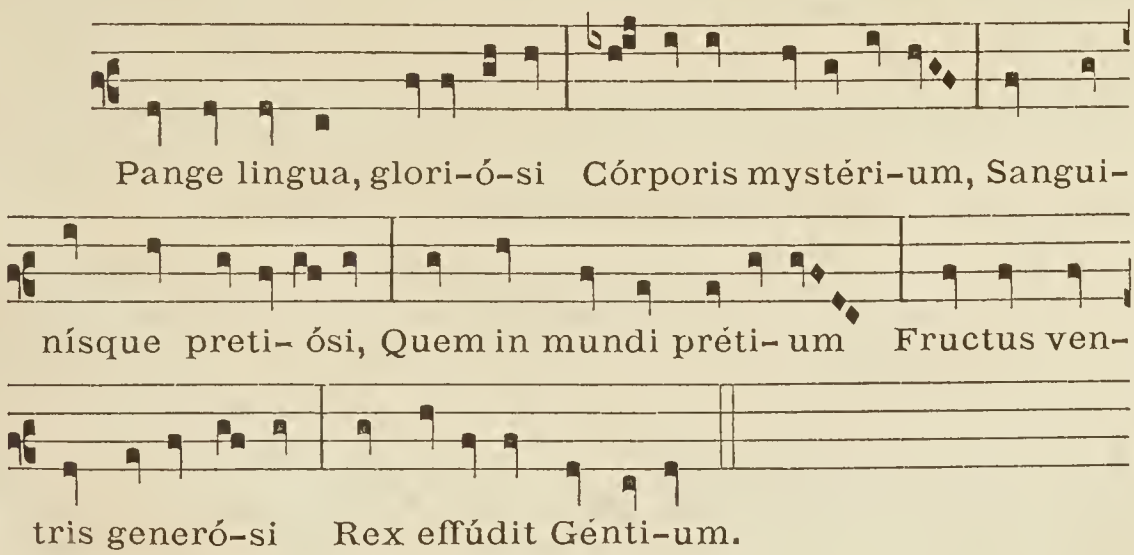




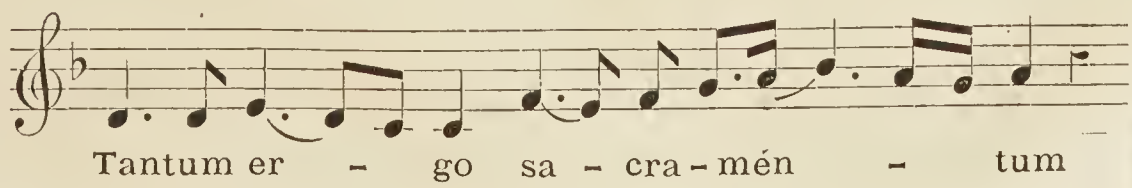
Sans doute, comme nous le disions, il y a dans le *Sacerdotale romanum* quelques altérations; mais celles que nous donnent d'autres livres, que nous pourrions citer, sont bien autrement graves, et souvent plus sérieuses encore dans la pratique. Donnons un exemple de ce que devient une mélodie ancienne habillée à la moderne. Le chant de l'hymne au Saint-Sacrement, *Pange lingua*, était autrefois du troisième Mode; par suite d'une transformation déjà ancienne, nous le trouvons du deuxième, et c'est ainsi qu'il est noté dans le *Sacerdotale Romanum*. Nous le donnons ensuite en notes de musique, tel à peu près qu'on le chante à Rome actuellement.

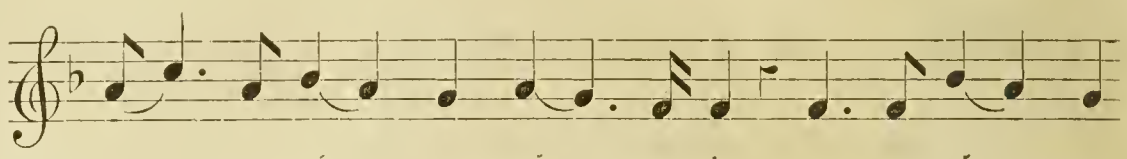
Exemple de chant altéré.

Hymne *Pange lingua*
d'après le Sacerdotale.

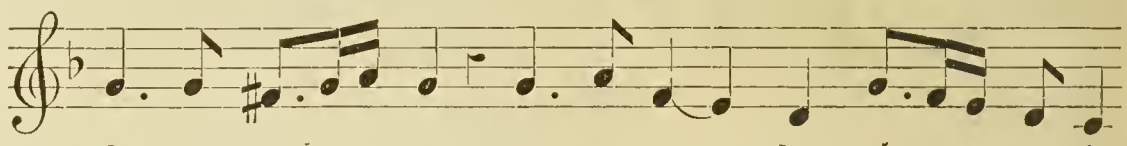


Chant moderne du *Tantum ergo.*

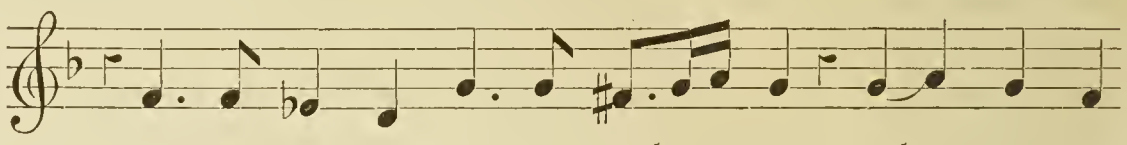




ve - ne-ré - mur cér - nu-i : et an-tí - quum

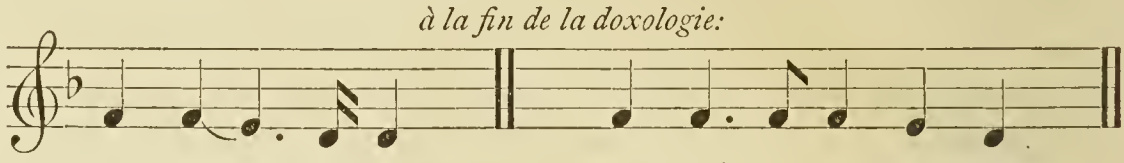


do-cu - mén - tum no - vo ce - dat rí - tu-i:



præstet fi - des sup-ple - mén - tum sén - su-um

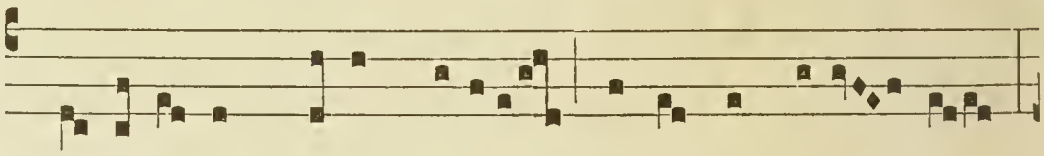
à la fin de la doxologie:



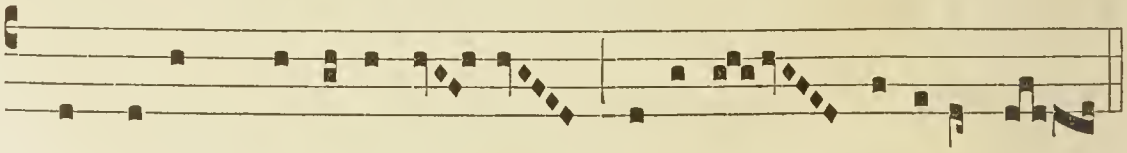
de - féc - tu - i. lau - dá - ti - o. A-men.

Hymne ancienne à S. Grégoire.

A propos d'hymne et pour revenir à une musique d'un caractère vraiment beau et vraiment grégorien, nous ne résisterons pas à la tentation de donner ici un chant en l'honneur de S. Grégoire lui-même, où l'on reconnaîtra une mélodie actuellement en usage en beaucoup d'Eglises, pour l'hymne des Apôtres, *Exsúltet*, avec des variantes motivées par la différence du mètre, et par conséquent légitimes, bien qu'elles enlèvent, ce nous semble, quelque chose à la mélodie primitive.

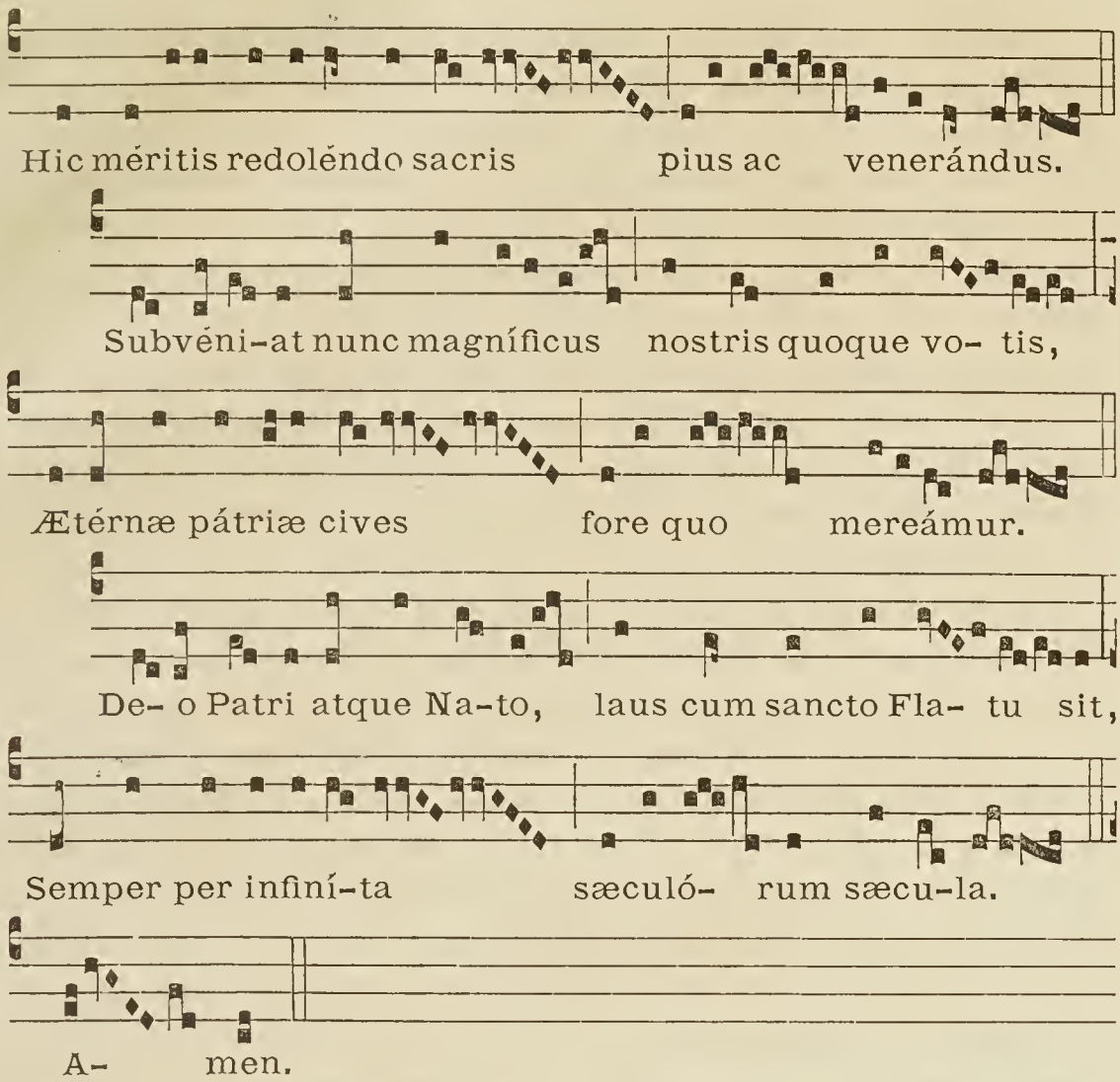


Gre-góri- us præsul méritis ortúque venús- tus,



Anglórum Dómino gen-tem péperit luculéntam.

Remédi- um præstans magnum préci-bus miseró- rum,



Il est facile de retrouver le mode d'exécution du plain-chant.

Quant au mode d'exécution, il ne s'est pas non plus perdu entièrement; et on peut le retrouver aussi bien que la note même du chant. A défaut d'autres moyens, nous aurions pour nous guider, comme le remarque très-bien Monsieur le chanoine Gontier (*Méthode de plain-chant*, page xiv.), la tradition, qui s'est perpétuée malgré tout dans certains morceaux demeurés populaires, comme le *Gloria*, le *Credo*, le *Te Deum*, le *Victimæ paschali*, etc. Mais ce n'est là qu'un point de départ; nous pouvons, après avoir renoué le fil de la tradition, remonter le courant, et par l'étude attentive et comparée des anciennes notations, retrouver le principe à la fois rationnel et traditionnel, d'où découlent toutes les règles propres à l'exécution du chant liturgique. C'est ce que nous avons essayé de faire, en montrant comment il faut savoir donner au chant le rhythme naturel au discours, rhythme qui consiste à unir et à diviser les sons ou

les syllabes, de manière à faire ressortir comme spontanément le sens de la phrase soit grammaticale soit musicale.

Ces liaisons ou ces divisions se trouvent, comme nous l'avons dit, rigoureusement commandées et nettement déterminées soit par les formes de la mélodie, soit surtout par celles du texte. D'où il suit, comme nous l'avons également remarqué, que si le rhythme du plain-chant est libre, en ce sens que la manière d'unir et de diviser est celle de la prose, il n'est pas pour cela arbitraire. Les principes que nous avons posés peuvent donc servir à régler plusieurs voix aussi bien qu'une seule et à remplir la première condition requise pour bien chanter en chœur, à savoir, l'ensemble. Ce point est très-important, car il vaudrait mille fois mieux tolérer quelques imperfections, et même de véritables fautes, que de briser cette harmonie nécessaire, cette unité dans le mouvement qui fond toutes les voix en une seule. Les *Instituta Patrum* contiennent à ce sujet les recommandations les plus pressantes et les plus sévères. Rien ne paraissait plus funeste à nos pères que ce qui arrive parfois dans les chœurs, où plusieurs, lisons-nous, s'érigent en maîtres, les uns peut-être par piété, d'autres parce qu'ils ont l'autorité, ceux-ci parce qu'ils ont une voix plus sonore, ceux-là parce qu'ils se croient quelque chose et veulent se faire remarquer. Chez les uns comme chez les autres, il y a défaut de discrétion et de modestie et souvent aussi de science. De là naissent inévitablement des erreurs; par là se trouve fomentée la discorde des esprits aussi bien que celle des voix; le trouble du dedans amène au dehors le scandale, quand on voit ceux qui ont mission de louer le Seigneur s'entredéchirer de la sorte. Celui qui cause ou nourrit la discorde dans un chœur, qu'il soit supérieur ou sujet, que ce soit pour bien ou pour mal chanter, peu importe, celui-là se rend gravement coupable devant Dieu, les Anges et les hommes. *Nam in Choris ubi plures magistri volunt esse, aliquis forsan propter religiositatem suam, alius propter prælationem, alius propter vocis sonoritatem, alius putans se aliquem esse, ut videatur et audiatur, et nullus istorum nec modum potest habere, aut nescit, et forte nec scientiam habet. Unde necesse est ut error oriatur, fomes discordiæ morum et vocum; et non solum ipsi inter se intus non bene æmulantes turbantur, verum etiam hi,*

La première condition pour un chœur est de chanter avec ensemble.

qui foris sunt, audientes scandalizantur; et ubi Deum deberent laudare, potius ibi dijudicentur ad invicem mordere et certare. Quicumque ergo in Choro discordiam et errorem subministrat et nutrit, sive Prælatus sit an subditus, sciat se graviter delinquere in Deum et Angelos et homines, seu vera an vana modulatione hoc faciat. (Gerbert. t. 1. p. 1.)

Ce n'est pas qu'il faille dans le chant exécuté en chœur négliger aucune des règles que nous avons données : seulement le mouvement doit être ralenti en proportion de la force des voix. Quant aux notes d'agrément, comme le *strophicus* et le *quilisma*, difficiles et même impossibles à rendre par plusieurs voix, elles devront être considérées comme des notes ordinaires.

Délicatesse d'exécution que demande le chant grégorien.

Les formules grégoriennes sont très-délicates de leur nature, et nous ne devons nullement nous étonner de voir les Germains et les Gaulois, ainsi qu'il est raconté[1], éprouver quelques peines à les rendre avec la perfection que les voix italiennes y mettaient, et y mettront encore facilement le jour où le rhythme martelé aura disparu aussi bien en deça qu'au delà des Alpes.

Puissions-nous voir se réaliser bientôt le retour complet aux saines traditions que d'autres avant nous ont préparé, et qui est l'objet des aspirations d'un si grand nombre. Alors le plain-chant ne sera plus ce que nous l'avons vu, quelque chose qu'il faut bien subir, mais qui ne dit rien à l'art et ne donne rien à la piété.

La musique grégorienne est un avant-goût du ciel.

Le chant grégorien en lui-même et bien exécuté est vraiment le chant de l'âme, le moyen d'expression toujours simple et naturel mais puissant de la vraie prière; non pas de cette prière froide, qui s'isole comme si elle avait peur d'elle-même, mais de la prière sociale et liturgique, qui épanouit le cœur et soutient dans l'âme le saint enthousiasme, l'élan et la joie; joie de l'espérance qui doit préparer à celle de la jouissance dans le sein de Dieu.

[1] Peut-être Jean Diacre dans sa vie de S. Grégoire-le-Grand exagère-t-il, avec plus de complaisance et de fierté nationale que de justice et de vérité, la rudesse des gosiers *buveurs*, comme il dit, des Germains et des Gaulois. C'est ainsi que nos pères en jugeaient, comme le prouve cette note significative que l'on peut lire encore à la bibliothèque de S. Gall, dans un manuscrit très-ancien en regard de la critique de l'historien italien : *vide jactantiam Romaniscam erga Teutones* et *Gallos*. D'un autre côté, il est également difficile de croire aux mauvais tours que les chantres italiens, au dire du moine d'Angoulème, auraient joués aux élèves que leur avait donnés Charlemagne, pour que ceux-ci ne puissent enlever aux Italiens le monopole de la bonne exécution du chant.

Belle doctrine de S. Thomas.

Comme l'enseigne l'Ange de l'école (2. 2. quest. 13. art. 4.), la louange divine dans le ciel sera un vrai chant, *in sanctis* VOCALIS *laus Dei.* Que notre musique soit donc ici-bas le prélude de celle de l'éternité, une musique vraiment belle, vraiment pieuse, vraiment sainte, et pour cela vraiment grégorienne. Soyons heureux, selon la pensée exprimée dans les *Instituta Patrum* (Gerbert. *Scriptores.* t. 1. p. 8), qu'avant d'être admis à la béatitude céleste, il nous soit permis de nous unir par nos chants au concert des Anges et des Elus dans la louange du Dieu trois fois saint. Mettons nos âmes à l'unisson de nos voix, selon le mot de S. Benoît dans sa règle, *mens nostra concordet voci nostræ.*

Conclusion.

Prions et chantons avec humilité, amour et respect, dans la componction du cœur et la crainte du Seigneur, dans la ferveur de l'esprit et l'ardeur des saints désirs. Que soulevés par le chant et comme déjà transportés dans le ciel nous contemplions les mystères divins dans la suavité et la pureté du sentiment, dans la sainte animation et la joyeuse gravité de la dévotion, dans la douceur de la mélodie et l'ivresse des jubilations; qu'au milieu du concert des voix, dans les transports d'une ineffable allégresse, nous bénissions Dieu notre Créateur, afin qu'un jour résuscitant parmi les Saints nous puissions le louer avec eux, lui qui nous a appelés, et triompher dans la joie éternelle où il vit et règne pendant les siècles des siècles. Amen. *Nos igitur sic stemus in disciplina psallendi, ut secundum Regulam B. Benedicti Patris nostri mens nostra concordet voci, cantantes et psallentes in conspectu sanctæ Trinitatis et sanctorum Angelorum, compuncti corde cum tremore et in timore divino, devota mente, amore supernorum, spiritus ardore, intimo desiderio accensi, ut per verba quæ pangimus, ad cælestia elevati, cœlites effecti, arcana contemplantes, suavi animo, pura anima, jucunda spiritus gravitate, concordi levitate, dulci melodia, nectareo jubilo, organica voce, et ineffabili lætitia jubilemus Deo Creatori nostro; ut tandem inter Sanctos resuscitati mereamur eum qui nos vocavit, in æterno gaudio tripudiantes laudare, ubi vivit et regnat per omnia sæcula sæculorum. Amen.*

Errata.

Page 16, avant la dernière ligne, au lieu de *Maxima*, lisez : *Maxime.*
— 32, *ligne* 19, *au lieu de* langage, *lisez :* chant.
— 38, *N°* 9, *avant* Accent aigu, *ajoutez :* Accent grave.
— 43, dernière ligne, au lieu de *quilisma semivocalis*, lisez : *quilisma semivocale.*
— 44, ligne 8, au lieu de *pes cornutum*, lisez : *pes cornutus.*
— 45, — 8, avant *Clivis* mettez le signe :
— 54, 2e tableau, dernière colonne, le signe doit être retourné :
— 62, *en tête du tableau*, *au lieu de* NOTATION LATINE, *lisez :* NOTATION GOTHIQUE.
— 64, *1er tableau*, *dernière ligne*, *au lieu de* XIII, *lisez :* XIV.
— 65, tableau, au lieu de mettez
— ib. — au lieu de mettez
— 100, *ligne* 8, *au lieu de* perdre, *lisez :* prendre.
— 102, *ligne* 21, *au lieu de* De oratore, *lisez :* Orator.
— 112, — 9, avant la parenthèse, au lieu de *Eucharistía*, lisez : *Eucharistía, íæ.*
— 116, — 18, dans la parenthèse, au lieu de *aníma*, lisez : *ánima.*
— 118, — 3, au lieu de *ādoratĭŏ*, lisez : ādōrātĭŏ.
— 157, dernière ligne, au lieu de *quem non potes*, lisez : *quem fari non potes.*
— 179, ligne 11, au lieu de *qui in his hominibus*, lisez : *quid in his hominis.*
— ib. — 12, *au lieu de* OR. LV. *lisez :* OR. LV. ET L.
— ib. — 23, au lieu de *tamquam delicto*, lisez : *tamquam debito.*
— 193, *dernier alinéa*, *3e ligne*, *au lieu de* les huit notes, *lisez :* les six notes.
— 196, *ligne 1re*, *au lieu de* quatre pieds, *lisez :* quatre vers.
— ib. avant dernière ligne, au lieu de *vígor*, lisez : *vigor.*
— 198, *ligne* 23, *au lieu de* le troisième quatre et demi, *lisez :* le troisième trois et demi.
— 200, — 6, *au lieu de* deux vers iambiques, *lisez :* d'un vers iambique.
— ib. — 7, *au lieu de* la troisième, *lisez :* la quatrième.
— 207, — 4, *avant la fin*, *au lieu de* ascendante du *céphalicus*, *lisez :* descendante du *céphalicus.*
— 212, — 4, *au lieu de* en, *lisez :* ens.
— 245, 5e *portée. Les notes de* e u o u a e, *ainsi placées dans notre document, devraient être transportées à une tierce plus haut.*
— 253, *ligne* 12 *du texte*, *au lieu de* à la pénultième, *lisez :* à l'antépénultième.
— ib. vers le bas, après l'exemple, ajoutez : *La meilleure formule serait celle-ci :*

a b a G a
lætabitur rex.

Nous avons ici signalé surtout les fautes qui pourraient nuire à l'intelligence du texte; le lecteur aura de lui-même corrigé les autres, comme par exemple, page 1, ligne 5, qui *pour* qu'il; *page 3, ligne* 7, *avant la fin*, produit *pour* produits; *page 32, ligne 2, avant la note*, s'éfilant *pour* s'effilant; *page 37, ligne 13*, coïncider *pour* coïncidé; *page 40, ligne 3*, à demi-ton *pour* à un demi-ton; *ligne 8*, un flexa, *pour* une flexa; *page 41, ligne 18 avant la fin*, syncopes *pour* syncope; *page 44, ligne 23*, seules connues *pour* seuls connus; *page 63, ligne 17*, consisté *pour* consister; *page 111, ligne 3, avant la fin*, aséssis *pour* ascésis; *page 141, ligne 10*, sholasticus *pour* scholasticus; *page 179, ligne 1*, proportion *pour* proportions; *ligne 2*, rhythme *pour* rhythmes; *page 181, ligne 10*, intervalle fixe et isochrone *pour* intervalles fixes et isochrones.

IHS
Operam non perdit qui Deo laborat. Pietas Auxit Oikumenes

1921